القاهرة

أدب . فكر . فن

صورتان من أدب بيرم التونسى

محمود البدوى يتحدث

اللاحتمية التاريخية

المرأة وتأصيل الفن الروائى الانجليزى

مسرحية كعبلون على مسرح الهوسابير



● من معرض الفنان جورج البهجورى ●



● القاهرة ● العدد الخمسون ● الثلاثاء ١٤ يناير ١٩٨٦ م ● ٣ جمادى الأولى ١٤٠٦ هـ ●

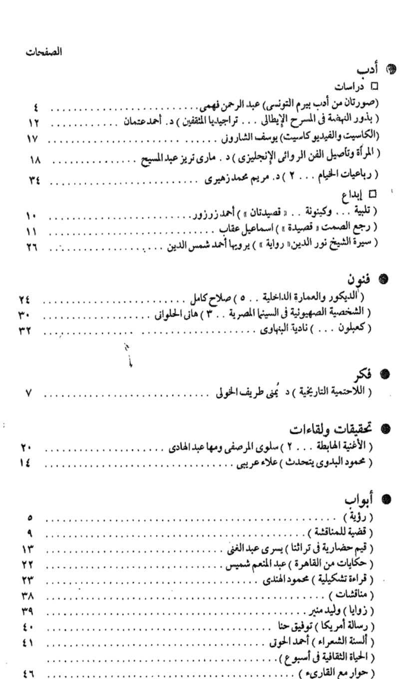
● الثمن ٢٥ قرشاً ●





● من معرض الفنان جورج البهجورى ●





اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان جورج البهجورى

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

نائب رئيس التحرير
د. أحمد عتمان

مدير التحرير
تحسين عبد الحى

المدير الفنى
محمود الهندى

سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم

مجلس التحرير
د. أميمه كامل
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمى حجازى
د. نهاد صليحة
هانى الحلوانى
د. هيام أبو الحسين

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق . س ـ لبنان ٤٠٠ ق ل ـ الاردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربي والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

صورتان من ادب بيرم التونسى

تحية له فى ذكراه الخامسة والعشرين

عبد الرحمن فهمى

من أشعار بيرم التونسى

مطرب العواطف

يامطرب الحسن ياريت كان بأدينا
نعرف حبيبك فى طلخا ولا إدفينا
لكان يجى لك ولو ماشى على عنينا
ومن جيوبنا نجيب الزفه والزينه
خليتنا من كتر نوحك ع الحبيب وجفاه
لطمنا زيك على الخديين وبكينا
وصنت عهده وهوه عمره ما يخونشى

الكوكايين

دور
شاف الحكيم الجدع نايم وقال لأمه
بأيه أداوى عليلك والدوا سمه

دور
ناحت عرايس وجزت شعرها على مين ؟
على العريس اللى عمره نقصه الكوكايين

دور
جل المحامل يشيل الحمل ويعيده
تقل عليه الجرام واتخبلت إيده

دور
يازارعين الريحان خلوا الريحان يتلم
قطع الحكيم الزيارة والتراب ينشم

كان بيرم التونسى ــ الذى مات فى مثل هذا الأسبوع منذ خمس وعشرين سنة ــ ظاهرة أدبية وفنية قلما تتكرر فى حياة شعب من الشعوب إلا كل بضع مئات من السنين . لم يكن فنانا قادرا ــ ببراعة ــ على تصوير الشخصية المصرية فحسب ، بل كان يعيش هذه الشخصية بأدق أبعادها النفسية والعاطفية والعقلية ، فإذا ما كتب عنها جاءت كتابته طبيعية سلسة حتى يخيل لقارئها أن هذا الرجل لا يتكلف فى الكتابة جهدا فى التفكير أو فى التخطيط لما يكتب ، وإنما يكفيه أن يمسك بالقلم ويجريه على الورق فتنساب خصائص الشخصية المصرية على سنه ــ أى سن القلم ــ مفجرة أروع الصور فى أبرع العبارات المحملة بأدق الأفكار وأصدق الانفعالات . وكانت له عين لاقطة شديدة القدرة على رؤية التفصيلات الصغيرة وادراك مدلولاتها الخفية وربطها بإطار قضية عامة فى بساطة شديدة تنفذ إلى القلب فتهزه قبل أن تنفذ إلى العقل فتدفعه إلى التفكير . وتأمل معى هذه الأبيات القليلة فى عددها ، العميقة فى دلالتها ، الصادقة فى تصويرها ، الدقيقة فى لغتها :

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين
ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين
شايلة على كتفها عيّل عنيه وارمين
والصاجر على مخها يرقص شمال ويمين
ايه الحكاية يا بيه ؟
جال : خالفت الجوانين ..!
اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين
يمزعوا فى الجيوب ويفتّحوا الدكاكين ..؟!
أسأل وزير الشئون والا أكلم مين ..!

أرأيت إلى الصورة الدقيقة على إيجازها الشديد ، وكيف يمكن أن تترابط أجزاؤها فى كل شامل معبر عن القضية العامة التى يحس بها المصريون فى كل عصر وتحت كل نظام منذ أيام الفراعنة . . ؟ ثم أرأيت كيف أن بيرم فيها رسام عبقرى استطاع ببضع لمسات ، أو ضربات ، من فرشاته وألوانه ــ وهى هنا ألفاظه وكلماته ــ أن يقدم إليك لوحة معبرة تضج بالحركة والحياة النابضة . . ؟ صورة عساكر البلدية ، مثلا ،

تتجسد أمامك فى ثلاث كلمات (جبابرة يفتحوا برلين) وصورة البائعة البائسة لم تكن فى حاجة لترسم أمام عينيك بؤسها إلا إلى ثلاث كلمات أخرى (جايه من شربين) . وشربين هنا ــ وإن كانت قد فرضتها القافية فى الظاهر ــ فإنها موحية بطول المسافة التى قطعتها المرأة ماشية على قدميها ، قادمة من أعماق الريف الفقير لتبيع بضاعتها فى المدينة الغنية . ثم يؤكد هذا البؤس والفقر بصورتين أخريين تتم بهما اللوحة ، وهما طفلها وارم العينين على كتفها ، وصاج الحلوى المتراقص على رأسها ، فالصورة الأولى تبرز لنا ــ فضلا عن الأمومة ــ انقطاع المرأة وعزلتها ، فليس لها زوج أو بنت أو أخت أو حتى صديقة وجارة تترك ابنها المريض فى رعايتهم ، بدلا من أن تحمله على كتفها كل هذه المسافة من شربين إلى القاهرة . والصباح المتراقص على رأسها يجسد لك ــ بالإضافة إلى قلة الحلوى وخفة وزنها ــ عملية الجذب والمدافعة والمقاومة بينها ، هى النحيلة البائسة ، وبين هؤلاء العساكر الجبابرة فاتحى برلين . وبعد أن اكتملت الصورة بهاتين الضربتين السريعتين من فرشاته ، أجرى حوارا فى جملتين اثنتين ، ولكنهما دقيقتان فى تصويرهما لنفسية السائل والمجيب ، فالسائل هنا ليس إلا واحدا من عابرى الطريق من الفلاحين رأى هذا المنظر فخاف ، ولابد أن يخاف من العساكر الأربعة ، لا لأنهم جبابرة يفتحون برلين ، بل لأنهم مجرد عساكر ، فخوف ابن الشعب الفقير من العسكرى أمر توارثه المصريون جيلا بعد جيل منذ أيام عساكر المماليك على الأقل ، ولكنه ــ ابن الشعب ــ يتغلب على خوفه فيتدخل بحثا عن العدل ، أو بحثا عن الرحمة ، ويتجسد كل هذا فى سؤال : إيه الحكاية يا بيه ؟ كأنما لا يعرف الحكاية . أو كأن منظر المرأة بصاجها بين العساكر الأربعة يحتاج إلى شرح ، ولكنه لخوفه يتباله فيسأل ليعرف . وهو يسأل فى أدب جم واحترام شديد ، فيخاطب العسكرى مستعملا أعلى الألقاب (يا بيه) . ولك أن تتخيل من هذا اللقب اصفرار وجهه وارتعاد بدنه ، وتردده بين الإقدام لمساعدة المرأة البائسة ، وبين الإحجام اتقاء لشر العساكر ، ثم ينتهى تردده بهذا السؤال الأبله المتزلف ليتلقى جوابا قصيرا مبهما مترفعا (خالفت الجوانين) . واستعمال بيرم للجيم بدلا من القاف فى كلمة (القوانين) يرسم لك صورة هؤلاء العساكر ، لا من حيث إنهم أيضا من الفلاحين أهل هذه المرأة ، ولكن من حيث جهلهم وغباءهم وقصر نظرهم ، فالمسألة لا يعنيهم منها إلا أن المرأة خالفت القوانين . إن القانون عندهم هو القانون الذى علموهم أن يطبقوه ، بغض النظر عن أن المرأة منهم ، وأن لها طفلا مريضا على كتفها ، وأنها تطلب الرزق الشحيح بالسير من شربين إلى القاهرة . إنها السلطة العمياء الغاشمة التى عرفها المصريون وخافوها منذ أيام المماليك ، وليس أمامهم غير إطاعتها والخضوع لها .

وبعد أن اكتملت اللوحة واستوفت ألوانها وخطوطها ينتقل بيرم إلى القضية العامة بهذه المقارنة المريرة (اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين ، يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين) ثم يختم اللوحة بسؤال ساذج خبيث ، شأن أسئلة المصريين الساذجة الخبيثة التى شكا منها حكامهم الرومان فى كتبهم (أسأل وزير الشئون والا أكلم مين) . وهل وزير الشئون لا يعرف ؟ إن كان يعرف ويسكت فهى مصيبة ، وإن كان لا يعرف ويحتاج إلى أن تسأله يا بيرم فهى مصيبة أفدح . وإلا فلماذا هو وزير للشئون ؟ .

لقد أطلت فى شرح هذه اللوحة التى لا تحتاج إلى شرح لأصل إلى تأكيد الحقيقة التى أشرت إليها فى صدر المقال ، وهى قدرة بيرم الخارقة على تصوير الشخصية المصرية ، لا تصوير مراقب من الخارج ، وإنما تصوير من يعيش هذه الشخصية بكل أبعادها النفسية والعاطفية والعقلية . وقارىء ديوان بيرم ــ أو ما تم جمعه ونشره من هذا الديوان ــ يجد هذه الحقيقة ماثلة

رؤيـة

فجأة ، وفى خلال الشهور القليلة الماضية ، أصبحت الرقابة على المصنفات الفنية شيئاً نحس به ، فى حياتنا ، فلا تمضى أيام حتى نرى فى الصحف خبراً عن الرقابة ، أو تعليقاً على الرقابة ، أورداً من الرقابة ، ويتكرر هذا بصورة تدفع إلى الظن بأن الأمر حملة إعلامية مقصودة ، خصوصاً أن صورة المديرة الجديدة للرقابة غالباً ما تنشر مع الخبر أو التعليق أو الرد ، مع إضفاء بعض الأوصاف اللافتة إعلاميا عليها مثل « المرأة الحديدية » . وسواء صح هذا الظن أم لم يصح ــ وفى رأيى أنه غير صحيح ــ فإن الاهتمام بنشر أخبار الرقابة ظاهرة خطيرة جديرة بالتأمل ؛ فالرقابة فى نهاية الأمر وصاية ، والوصاية تعنى أن هناك من يحتاج إلى الوصاية عليه لقصور فى عقله أو لخلل فى سلوكه وتصرفاته ، ولا يتضخم دور الوصى حتى يحس بوجوده من هم تحت وصايته إلا إذا اتسع الخلاف بين الطرفين ، وهذا لا يكون إلا لواحدة من اثنتين : إما لجشع مفرط من الوصى ، وإما لانحطاط شديد فى عقل الموضوع تحت الوصاية . فكثيراً ما يعين أحد الأعمام وصياً على ابن أخ له قاصر قانوناً ، فلا يحس ابن الأخ بوصاية عمه مجسدة محسوسة إلا إذا كان العم جشعاً يسعى لسرقة أموال ابن أخيه ، أو إذا كان ابن الأخ سفيها إلى درجة كبيرة تدعو إلى تدخل عمه دائماً فى تصرفاته . وطبق هذا المثال على ظهور دور الرقابة هذه الأيام بصورة محسوس بها لترى كيف أنها ظاهرة خطيرة تدعو ، لا إلى التأمل فحسب ، بل إلى التصدى لها وإعادتها إلى حجمها الطبيعى .

صحيح أن الرقابة وصاية مجتمع على بضعة أفراد ينتجون له مصنفات فنية ، وصحيح أنه من واجب المجتمع ، ليحمى نفسه ، أن يستعمل اليد الحديدية ضد الأفراد الذين يعرضون سلامته للخطر ، ولكن كل هذا كلام نظرى ، ومن هنا يكتسب صحته غير أننا فى التطبيق العملى ننقل الوصاية من المجتمع إلى يد أفراد يوظفهم المجتمع لتمثيله ــ ولا أقول ننتخبهم ــ وعندئذ تتحول المواجهة بين الوصى وبين من هم تحت وصايته إلى مواجهة بين بضعة أفراد وبضعة أفراد ، لا بين مجتمع وأفراد . ومهما قيد المجتمع ممثليه بقوانين ولوائح ، فإن هؤلاء الممثلين الأفراد هم الذين يفسرون تلك القوانين واللوائح ، وتفسيرهم متأثر فى أعماقه بذكائهم كأفراد ، وبحسهم الجمالى كأفراد ، وبقيمهم الخلقية كأفراد ، بل بقدرتهم الفنية أيضاً كأفراد ، وعندما يعترض رقيب على فيلم أو مسرحية أو أغنية ويقول إنها تحث على الرذيلة مثلا ، فإن اعتراضه هذا مؤسس على ما فهمه ــ بذكائه الفردى ــ من المسرحية من جهة ، وعلى تصوره لمعنى الرذيلة المبنى على قيمه الخلقية الخاصة من جهة أخرى . ومن هنا نفهم كيف يمكن أن يختلف رقيبان حول عمل فنى واحد ، فيرفضه أحدهما لأنه يحرض على كراهية الأغنياء ، ويقبله الآخر لأنه يدعو إلى العدالة الاجتماعية . ومن هنا أيضاً نستطيع أن نفهم كيف يرفض رقيب عملا فنياً لأنه مفكك وضعيف فى بنائه الفنى بينما يقره آخر بحماسة لأنه عمل طليعى متقن .

المسألة ، كما ترون ، ليست فى حقيقة الأمر إلا مواجهة بين أفراد وأفراد ، لا بين مجتمع وأفراد ، فإذا اعترض الفرد الرقيب على الإبداع الفنى لفرد من عشرة من الفنانين ، كان معنى هذا أن الرقيب المعترض فرد أقرب تمثيلاً للمجتمع من الفرد المبدع المعترض عليه ، أما إذا اعترض الفرد الرقيب على الأعمال الفنية لتسعة من بين عشرة من المبدعين ، فمعنى هذا أن أولئك المبدعين التسعة أقرب إلى تمثيل المجتمع من ذلك الفرد الرقيب . وعندئذ لا يسعنا إلا أن نحكم على الرقيب بأنه إما متخلف عن مجتمعه فيجب أن ينحى عن تمثيله ، وإما أنه وصى جشع يريد أن يلوى عنق المجتمع بديكتاتورية لتحقيق مصلحة شخصية بها ، فيجب أن ينحى أيضاً عن تمثيل المجتمع .

لهذا قلت إن ظهور أخبار الرقابة على المصنفات الفنية فى هذه الأيام بكثرة فى صورة انذارات أو مصادرات أو ردود على نقد لا ينبغى أن يؤخذ ببساطة ، وإنما ينبغى أن نتوقف عنده قليلاً لنتأمله على أضعف الإيمان ، أو للتصدى له إن استمر«فاستمراره معناه الحكم بالجهل والسفه إما على فنانين تدل كثرتهم ونجاحهم على أنهم إفراز صحيح للمجتمع ، وإما على بضعة أفراد أساء المجتمع اختيارهم ليوظفهم مدافعين عن مصلحته.فأيهما نفضل أن ننسب إليه الجهل والسفه . . ؟ سؤال جدير بالتأمل .

عجبى على ناس

من أشعار بيرم التونسى

أحمِل صخور الَهرْم فوق ضهرى للشّلال
وأنقل مياه المحيْط للبَر بالغربال
واجَمْع براغيْت ، فى ليله ملو ألْف شوال
ولا أقول للتّقيْل التُنكْتَجِى يا خفيف
ولا أقول للحرامى البلْطجى ، يا شريف
ولا أقول للمُخَنْث فى الغنا يا ظريف

عجبى على ناس يعيشوا فى النفاق والزور
ويمسحوا الجوخ للمنفوخ وللمغرور
ويوهبوا الروْح لمُجرم من بتوْسع الطور
عشان ما ياكلوا غداهم فى طبْق بنور
فيه الهنا والغنى لو يطفحوه فى ماجور
ولا يعيش الكريْم عيشْه سؤال فى سؤال
و كا رْت من نَدْل ، يِسْعى بُه إلى أندال !!

أمامه لا فى كل صفحة فحسب ، بل فى كل سطر إن كان يكتب نثرا — فلبيرم نثر كثير — وفى كل بيت إن كان ما يكتبه زجلا أو شعرا ، فقد كان بيرم يكتب أحيانا شعرا لا يقل روعة وجمالا عن أزجاله وأغانيه . ولعل أكثر هذا الشعر شهرة بين الناس تلك القصيدة التى نظمها فى صدر حياته عن المجلس البلدى فى الاسكندرية فكانت — كما يقال — سبب شهرته . والقصيدة رغم التزامها بالجزالة الشعرية العربية المعروفة ، حافلة بالسخرية والصور الضاحكة التى تعكس روح الفكاهة المصرية المشهورة . وللقصيدة صورتان منشورتان ، إحداهما القصيدة الكاملة التى نظمها فى واحد وعشرين مقطعا والثانية تكتفى بإيراد بعض أقفال المقاطع التى لا يزيد عددها عن تسع مقاطع ، ولكنها تركز السخرية دون أن تقدم تفصيلات الصورة . وسوف أقدم لك نموذجاً من كل من الصورتين . وإن كانت الصورة الثانية المركزة هى الأكثر شيوعا على الألسنة ، فإن التفصيلات فى الصورة ذات المقاطع تضفى على الصور المركزة حيوية وجمالا أدعى إلى إثارة الاهتمام بها . ففى صورة القصيدة المركزة مثلا يقول :

ما شرد النوم عن جفنى القريح سوى
طيف الخيال ، خيال المجلس البلدى
اذا الرغيف أتى فالنصف اكله
والنصف أتركه للمجلس البلدى
وما كسوت عيالى فى الشتاء ولا
فى الصيف الا كسوت المجلس البلدى
كأن أمى بل الله تربتها
أوصت فقالت : أخوك المجلس البلدى
أخشى الزواج ، فان يوم الزواج أتى
يبغى عروسى صديقى المجلس البلدى
وربما وهب الرحمن لى ولدا
فى بطنها يدعيه المجلس البلدى .
يا بائع الفجل بالمليم واحدة
كم للعيال وكم للمجلس البلدى

فإذا رجعنا إلى القصيدة ذات المقاطع الكاملة ، نجد أن البيت الثالث كان فى الأصل نهاية لمقطع يقول :

أحببت من لم أُرِدْ عن حبه بدلا
قال الوشاة : نراه عن هواك سلا
وأنت مازلت تهواه . فقلت : بلى
وما كسوت عيالى فى الشتاء ولا
فى الصيف الا كسوت المجلس البلدى

أما البيت الرابع فهو خاتمة لمقطع آخر ورد قبل المقطع السابق بمقطعين يقول :

فقدت من أجله دارى وربتها
كذاك معشوقتى الاخرى وجيرتها
لكن مواثيقه أحكمت عروتها
كأن أمى ، بل الله تربتها
أوصت وقالت : أخوك المجلس البلدى .

ولا يتسع المقام لإيراد نماذج أكثر ولا لتقديم تحليل مفصل ، وإنما أود أن ألفتك إلى الصياغة الجزلة فى المقطع الأول ، هى الصياغة التى تذكرنا موسيقاها بموسيقى الموشحات فى الشعر العربى ، والتى أضفت عليها القافية الصعبة قدراً كبيراً من الجرس الصوتى المطلوب فى الموشحات التى يقصد بها إلى الغناء . كما ألفتك فى المقطع الثانى إلى تلك التفصيلات التى ذكرها تمهيداً - وتأكيداً - لوصية أمه الساخرة (أخوك المجلس البلدى) فلذلك فارق من أجله داره ، وترك زوجته وضحى بأحبابه وجيرانه ..

رحم الله بيرم التونسى فى ذكراه الخامسة والعشرين ، فقد ملأ حياتنا غناء وسخرية ونقدا ضاحكا ، وأضاف إلى الأدب ديوانا ضخما من الزجل لابد أن يحتل مع الزمن ما هو جدير به من اهتمام النقد ، وما هو أهل له من رفيع المكانة وعالى المنزلة فى أدبنا المصرى ●

من أشعار بيرم التونسى

غلبت أقطع تذاكر

غلبت أقطع تذاكر — وشبعت يارب غربه
بين الشطوط والبواخر — ومن بلادنا لاوروبا
وقلت ع الشام أسافر — إياك ألاقى لى تربه
« فيها أجاور معاويه » — وأصبح حماية أميه

***

وأقول لكم بالصراحة — اللى ف زمانا قليلة
عشرين سنه فى السياحة — وأشوف مناظر جميله
ما شفت ياقلبى راحه — فى دى السنين الطويلة
إلا اماشفت البراقع — واللبدة والجلبية



اللاحتمية التاريخية

د . يمنى طريف الخولى

● تعرفنا فى العدد الماضى على مفهوم الحتمية التاريخية . ورأيناه يمر بثلاث مراحل : ثيولوجية دينية ، ثم ميتافيزيقية فلسفية ، وأخيراً علمية . وصحب هذا تركيز خاص على الصورة العلمية ، كان لابد وأن يحدث مادمنا نحيا فى عصر العلم . ورأينا أن الزعم بالحتمية العلمية للتاريخ قد أتى كنتيجة لهيلمان مقولة الحتمية العلمية التى فرضتها فيزياء نيوتن الكلاسيكية على سائر العقول ؛ وأن جمهرة المؤرخين ومنظرى التاريخ العلميين قد نادوا بالحتمية التاريخية على أمل واحد ووحيد مؤداه أن يغدو التاريخ علماً كعلم الفيزياء الذى كان حتمياً كأصلب ما تكون الحتمية فحتى نهاية القرن التاسع عشر كان الإيمان بالعلم يعنى الإيمان بالحتمية الكونية الشاملة .

ولكن بعد طول سكون وخضوع للمبدأ الحتمى ، حدثت هزات عنيفة أطاحت بحتمية فيزياء نيوتن — فقط بحتميتها فمازالت فيزياء نيوتن الكلاسيكية تعمل بنجاح مظفر فى ميادينها ، وهى معظم ميادين العالم الأكبر — العالم اللاذرى . ولكن فى قلب العالم الذرى ثبت أن الظواهر والعلاقات الفيزيائية تستعصى على قوانين نيوتن وتتأبى تماماً على الأطر الحتمية . والآن فى قرننا العشرين أصبحت الفيزياء قائمة على أساس نظريتى النسبية والكوانتم ، وكلتاهما تضربان عرض الحائط بأى تصور حتمى للكون ، وتطيحان بكل أوثان الحتمية التى شيدتها الفيزياء الكلاسيكية القائمة على أساس نظرية نيوتن ، أوثان من قبيل : الضرورة والعلية واليقين والاطراد والتصور الميكانيكى للكون ، والتفسير الذاتى للمصادفة والاحتمال بمعنى أننا نحكم على الحدث بأنه مصادفة فقط ، لأننا نحن الذات العارفة نجهل الشروط الموضوعية التى حتمت حدوثه .

جملة القول : إن اللاحتمية قد حلت الآن محل الحتمية ، فحل الترابط الإحصائى للأحداث محل الترابط العلّى والاتجاه المحتمل محل الاتجاه الضرورى واحتمالية الحدث محل حتميته ، لم يعد حدوثه ضرورياً ولا حدوث سواه مستحيلا فأصبح التنبؤ العلمى أفضل الترجيحات بما سوف يحدث ، لا كشفاً عن القدر المحتوم . ومن ثم انقطعت كل همزة وصل بين العلم وبين الجبرية العتيقة ، بعد أن تكفل فى مراهقته الحتمية بمواصلة مسيرتها ، فاندثر اليقين من عالم ، وأصبح حساب الاحتمال هو العمود الفقرى للعلم الآن ، وشاع القول الدارج «العلماء ليسوا على يقين من أى شىء ، ويكفى أن العوام على يقين من كل شىء» . لقد كان الانهيار التام للحتمية حين تحققنا من دخول عنصر المصادفة فى بنية الطبيعة ، فاكتسبت المصادفة ثوباً قشيباً وتخلصت من الأدران الجائرة التى طالما لحقت بها فى عصور يقين العلم الحتمى ، لقد حلت موضوعية الاحتمال محل ذاتيته . أما التصور الانطولوجى الميكانيكى للحتمية ، أى تصور الكون بوصفه آلة ميكانيكية ضخمة ، فقد أضحى أثراً بعد عين ، خصوصاً بعد نظرية النسبية لأينشتين . ولا تبقى إلا الواحدية المادية ؛ المادية الكلاسيكية التى كانت الفلسفة الأمينة كل الأمانة على ما يقول به العلم . هذه المادية البليدة الساذجة قد أصبحت الآن فى نظر علماء الطبيعة المعاصرين أنموذجاً على التفكير البدائى المتخلف المنحصر فى الكتل الصلبة التى تصطدم بها القدم حينما تتعثر فى الطريق . لقد استحالت المادة على أيدى العلم المعاصر — خصوصاً بعد نجاح الميكانيكا الموجية البارعة — إلى كيان أكثر شفافية من أى كيان تحدث عنه الروحانيون . الخلاصة أنه قد اتضح الآن أن اللاحتمية هى طبيعة العلم والعالم ، وتبخرت الحتمية العلمية تماماً ، أو صعدت إلى الرفيق الأعلى غير مأسوف على شبابها . فماذا عن الحتمية التاريخية ؟

الحق أنه لم يدحض الواقع قضية ، مثلما يدحض التاريخ الزعم الفاسد بحتميته . ويكفى أن الحتمية التاريخية قد خرجت الآن من أعطاف العلم ودلفت إلى السياسة — علم الزيف والخداع والأفاقين الفارغين . فقد أصبحت خلفية أيديولوجية للشيوعية والنازية والفاشية والصهيونية . . . إنها — كما يقول وليم باريت — «أسلوب فنى لهذه الأيديولوجية ، لكى تفرض نماذج مبسطة محل التسلسل الواقعى للأحداث» .

تخلى عنها جمهرة المؤرخين وعلماء التاريخ ومنظرّيه . فقد اجتاحهم المد اللاحتمى المعاصر . حتى إن المؤرخين الألمانيين إدوارد ماير وماكس فيبر قد قاما بدراسة جادة للاحتمال الموضوعى فى التاريخ ، أى تصور ما كان يمكن أن يحدث فى الماضى . وإنه تصور علمى ، يعيننا على فهم أعمق للحاضر . فهذه الإمكانيات ليست أشباحا لما كان البشر يأملون فيه ، بل هى الإمكانيات التى فشلنا فى تحقيقها أساساً لأننا كنا نفتقر إلى المقدرة العقلية على إدراك الاحتمالات الموضوعية لما فيه الخير لنا — كما يقول سيدنى هوك فى كتابه «البطل فى التاريخ» "Hero in History, P.96" .

إذن ، كانت ثمة إمكانيات لم تتحقق ، وكان يمكن أن تتحقق . معنى هذا أن ما تحقق عبر التاريخ أيضا امكانيات كان يمكن ألا تتحقق . فلماذا تحققت ؟ هل بفضل أفعال الأبطال فقط ؟ أم بفضل الظروف والقوانين الكونية الشاملة ؟ أم بفضل الإثنين جميعاً وتفاعلهما معاً ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال ، نلاحظ أنه على الرغم من أن حتمية التاريخ أو لا حتميته — شأنها شأن حتمية العلم أو لا حتميته — مقولة كلية حاوية لمجمل فلسفة التاريخ ؟ فإنها على وجه الخصوص تتصل اتصالاً مباشراً بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة التاريخ وهى مشكلة البطل ودوره . إنها المشكلة الكائنة فى أية دراسة إنسانية ، وهى البحث عن الدافع . ما أو من ؟ الذى دفع أو يدفع أو سيدفع أو كان يمكن أن يدفع إلى قيام الثورات والنهضة والانهيار الاقتصادى والتألق الفنى والاكتشاف والاختراع والإبداع . . الخ وإلى أى تحول يغير حياة الإنسان .

فى الإجابة على هذا السؤال ثمة نظرية تقول إن البطل أو الفرد العظيم المعين ، أيا كانت الظروف المحيقة به ، يصنع أحداث التاريخ جملة وتفصيلاً ، وأنها تدور معه أو مع ظهوره وجوداً وعدماً . أبرز المعبرين عن هذا الاتجاه الكاتب الرومانتيكى توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، الذى رأى أن الأفراد أكثر من مجرد أفراد وعالم الموتى والذين يولدوا بعد أكثر تأثيرا من أى كيان عينى . على الإجمال التاريخ محض صنائع لأبطال عظام . وقد عرض كارليل هذا فى كتابه "On Heroes and Hero-worship" «فى الأبطال وعبادة البطل : البطولة فى التاريخ» . أما الحتمية التاريخية — التى رأيناها فى العدد الماضى ترفض عزو الأحداث لصنائع الأفراد رفضاً قاطعاً — فتقول بالنظرية المناقضة تماماً لهذا . أو تؤكد أن كتلة البشر أو الجماهير

من أشعار بيرم التونسى

حرامى الرغيف

تسرق رغيف يا حرامى وتْتِحبِسْ شهرين ؟ !
لـو كنت قاضى المدينه لاحبسك سنتين
ذنبك يا مجرم يعتبر ذنبين
المهنه رخّصتها لما سرقْت رغيف
وسرقت من قبل ما تصبْح وجيه وشريف
لا أنت حرامى تشَرّفنا ولا انت وجيه
وياويله ، ما أتعسه الواقف ما بيْن بينين !

غير ذوى التعيين ـ بأهدافهم وأمانيهم التى تحددها عوامل لا شخصية ، بالإضافة إلى العوامل الفيزيقية والبيئية ، فضلاً عن عوامل التفاعلات الحضارية . . كل هذه مجتمعة معاً تتمخض عن البطل الفرد الذى يصنع الحدث ، بحيث يرجع الحدث إلى كل تلك العوامل أكثر مما يرجع للبطل ، ويمكن عرض هذه النظرية عرضاً يناسب الحتمية التاريخية التى هى علمية بالذات ، كما فعل هربرت سبنسر كالآتى :

س = البيئة الحضارية لأى فعل بطولى
ص = قوى البطل وقدراته التاريخية .
س١ = البيئات الحضارية السابقة تاريخياً .
ص١ = الخط السلالى للبطل المعنى .

ويدعى سبنسر الآتى :

١ - كل مسئول عن عمل الشخص ومغزاه ، هو سؤال عن : س + ص

٢ - يمكن دائماً تفسير س + ص بواسطة س١ + ص١

ومعنى هذا ببساطة أن كل فعل بطولى مردود إلى البيئة والخصائص الوراثية . وهذا يعنى أن صنيعة الإرادة الفردية مسألة ظاهرية ، مردودة فى حقيقة الأمر إلى العوامل الفيزيقية الخاضعة للحتمية الكونية ، أى أن صنائع الأبطال بدورها هكذا . إن الحتمية تفسير لا شخصى للتغيرات التاريخية ، تؤكد أن البحث عن النوايا وهم ، وليس له أية أهمية ، لأن علل سلوك الإنسان خارجة تماما عن إرادته . بعبارة أخرى حين التسليم بالحتمية لابد من حذف سائر مقولات الحرية والإرادة والاختيار والقرار والعزيمة والتصميم . . الخ فنحن دمى تحركها القوانين الكونية الحتمية ، أو بعبارة أقل مغالاة نقول إننا محض أداة من أدوات تحقيق القوانين الشاملة والنظام الحتمى .

والواقع أن كلتى الإجابتين تطرفتا فى الاتجاهين المتضادين والخاطئين ويمكن أن نجد إجابة ثالثة أصوب من هذه وتلك ، كالنظرية التى قال بها سيدنى هوك فى كتابه المذكور (البطل فى التاريخ) وله ترجمة عربية . ومفاد هذه النظرية أن ثمة شيئاً أكثر من قوانين المصير ومن رجال عظام ، إنه المحصلة الناتجة من تشابكاتها معاً . ويبحث هوك فى كتابه هذا ، بالتفصيل ، الحدود والاحتمالات لتفاعل كل من هذين العاملين .

وهذه هى النظرة السليمة ، لأنها النظرة التى تتسق مع التصور اللاحتمى السليم . فاللاحتمية تعنى بدائل احتمالات معينة ، أو احتمالين على الأقل ، سوف يتحقق واحد منها أو منهما ، وإذا كان العلم متقدماً بدرجة كافية ـ كالفيزياء مثلاً ـ لأمكنه أن يتنبأ بدرجة احتمال لكل بديل ، أى بدرجة احتمال حدوث كل حدث من البدائل المحتملة . معنى هذا أنه ليس ثمة حدث هو ضربة لازب أو قضاء مبرم . إذن إرادة البطل وقوة عزيمته لها دور إيجابى فى صنع التاريخ وفى التأثير على الأحداث . ولكن لن يعنى هذا أبداً أن التاريخ جملة وتفصيلاً محض صنائع الأبطال العظام ـ كما قال كارليل مثلاً ـ فثمة شروط وظروف محددة يتصرف البطل



داخلها . بعبارة أخرى أكثر تحديداً وتوضيحاً للاحتمية ، نقول إن ثمة احتمالات معينة لما سوف يحدث وإرادة البطل تدخلت كعامل فعال فى إحداث واحد منها ، وربما لو لم يكن هذا البطل بالذات لتحقق احتمال آخر . ولكن طبعاً ـ مهما كان البطل عظيماً وذا إرادة ماضية فإنه بداهة لن يستطيع تحقيق احتمال غير قائم أصلاً ، احتمال لا تطرحه العوامل الفيزيقية والحضارية .

نلاحظ أن العالم اللاحتمى ـ وهو فى واقع الأمر العالم الذى نحيا فيه ـ عالم منتظم تماماً ، على خلاف ما يتصوره ذوو العقول الواهنة العاجزة عن السير بغير إلزام صارم وخطا محددة يمليها المبدأ الحتمى الموهوم ، ويتصورون أن نفى الحتمية يعنى نفى أى ارتباط من أى نوع بين الأحداث !! وأن أى شخص يمكن أن يفعل أى شىء فى أى مكان وزمان !! وأن أى شىء يمكن أن يحدث !! وأى حدث يمكن أن يعقبه أى حدث آخر فى أى لحظة !! مثل هذا لا يمكن أن يحدث فى أى عالم معقول أو محتمل فضلاً عن عالم واقع سواء أكان حتمياً أم لا حتمياً . مثل هذا التصور لا ينطبق إلا على عوالم السحرة والعفاريت وقصص الأطفال الخيالية الضارة تربوياً . ونفى أى ارتباط من أى نوع بين الأحداث ليس يعنى أن العالم حتمى أو لا حتمى ، بل يعنى أن العالم خليط من العماء والفوضى (كاءوس) ليس يصلح للحياة فيه فضلاً عن العلم به . مرة أخرى وأخيرة اللاحتمية تعنى أن الشىء المعين يمكن أن يكون فى اللحظة المعينة واحداً من احتمالات معينة ، وربما كان ثمة احتمال أعلى من سواه بدرجة فائقة ، ولكن ـ لا هو ولا أى احتمال آخر ـ مصير محتوم يستحيل أن يحدث سواه فثمة ارتباط بين الأحداث ، لكنه لا حتمى ، أى ليس محصلة معينة لا سواها ، بل يفضى إلى عدة احتمالات سوف يتحقق ، أو يمكن أن يتحقق واحد منها .

يقول برونوفسكى ، الشاعر المرهف وعالم الرياضة النابغ والفنان الذواقة وعالم الحياة المتمكن والفيلسوف المبدع والفيزيائى الراسخ ـ فالمفكر المعاصر برونوفسكى كل هذا معاً ، يقول فى كتابه العلم والبداهة «ص ـ ١٦٢ عن ترجمة د. أحمد عماد الدين أبو النصر» : «لم يكن التاريخ محدداً أو كان كيفما اتفق ، إنما يتحرك فى كل حين نحو الأمام فى اتجاه معلوم من الوجهة العامة ، ولكن فى نطاق غير مؤكد لا يمكن تقديره . إن أى مجتمع يتحرك تحت ضغط مادىّ ـ كما يتحرك سيال غازى يطيع أفراده فى المتوسط قانون الضغط ، ولكن يحدث فى أى لحظة أن يتحرك أى فرد فيه ـ مثل أى ذرة فى الغاز ـ عكس اتجاه التيار . فمن ناحية توجد

الإرادة ، ويوجد الضغط من ناحية أخرى ، يتفاعلان كلاهما ضمن هذه القيود . ففقدت فكرة المصادفة ضمن هذه الآراء صورتها القديمة العتيقة واتخذت لنفسها تعمقاً وقوة جديدة . ظهرت فيها الحياة» .

وليس ثمة شك فى أن أية نظرة موضوعية للتاريخ الآن – كما يقول سيدنى هوك فى كتابه المذكور P. 96-97 تدرك جيداً أنه ليس له أى شكل حقيقى أو ضرورى أو محتوم مسبقاً . كما أنه بالطبع ليس خلواً من أية علاقات ضمنية مترابطة . فحينما تدخل المصادفة الموضوعية فى التاريخ – كما أوضح المؤرخان الألمانيان إدوارد ماير وماك فيبر – فهذا يعنى أنه لا حتمى بالمعنى الكامل سواء ابستمولوجيا أو انطولوجيا ، أى سواء من ناحية المعرفة به أو من ناحية وجوده فى الواقع . أى أنه ليس كاءوس بل معين قابل للتفسير . ولكن لا محتم . فثمة مجال للإمكانية . ولأن التاريخ مجال إنسانى صرف ، فإن مجال الإمكانية فيه هو مجال العزيمة القوية والإرادة الحديدية – الإرادةالحرة ، والفعل المبدع أى الجدة novelty . بعبارة أخرى لابد وأن يأخذ المؤرخ عامل الحرية الإنسانية – عامل الاختيار فى اعتباره . فمن حق محكمة التاريخ أن تسائل أبطاله بشأن هذه الحرية ، وهذا الاختيار ، لماذا اختار البطل هذا البديل بالذات دون سواه ، ولماذا اتخذ هذا القرار بالذات دون سواه ، أى لماذا فعل فعلته . إنها المسئولية ، الوجه الآخر للحرية الإنسانية فى كل حال وفى كل موضع ومجال . إذن فمن حق محكمة التاريخ أن تصدر حكمها على الأفراد ؛ وأن تضع تقييماً لصنائع الأبطال .

هذا الحق الذى اكتسبته محكمة التاريخ – بفضل مبدأ اللاحتمية ، كان حراماً عليها فى العصور السابقة على قرننا العشرين – عصور العلم الحتمى . لقد رأينا أن التاريخ قد تشبث بأهداب الحتمية ، تعلقاً بذيول العلم الطبيعى الذى كان حتمياً . وهذا التعلق بذيول العلم الطبيعى والتقليد الأعمى له ، قد جعل منظرى التاريخ فى القرن الفائت – أو فى القرون الفائتة – نازعين إلى حزو خطا العلم الطبيعى فى كل صغيرة وكبيرة ، مغفلين الفوارق التى تمليها طبيعة دراسة مجال إنسانى . ولما كان العلم الطبيعى ودراسة وقائع المادة – بداهة – لا تبيح على وجه الإطلاق أدنى مجال لأى اسقاط قيمىٌ أو حكم أخلاقى أو إعجاب أو استهجان فقد هرع منظرو التاريخ إلى تحريم هذا المجال التقييمى على دراسة التاريخ أيضاً ، ووجدوا فى مبدأ الحتمية معواناً على هذا التحريم ، كما كانوا يجدون فيه دائماً المعوان على حذو سائر خطا العلم . فما دام الجميع – الأبطال والجماهير – محض أدوات للقوانين الضرورية الحتمية ، فكيف نحاسبهم ونسائلهم ، إنه نفى الحرية الإنسانية – الوجه الآخر لمبدأ الحتمية . وكما يقول اشعيابرلين فى كتابه Four Essays on Liberty, P. 46 : طالما أننا حتميون علميون ، فليس لنا أن نستصوب أو نستهجن ما فعله الرومان أو الفراعنة ، لأنه من الخطأ الحكم عليهم بمقاييس عصرنا . عصرهم حتم عليهم أن يفعلوا ما فعلوه وأن يستصوبوا أو يستهجنوا ما استصوبوه أو استهجنوه ، وبالمثل حتمت علينا ظروف عصرنا ما نفعله أو نستصوبه أو نستهجنه ، قيمهم صحيحة بالنسبة لعصرهم ، وقيمنا صحيحة بالنسبة لعصرنا . فكل شىء واقع حسب موقعه من الحركة التاريخية الكبرى ، والذى حددته القوانين الحتمية . ونلاحظ هنا حرفية التقليد الأعمى للمنهج الذى ينفى أى إسقاط قيمىّ على مادة البحث . إنها العقيدة الحتمية التى تقوم على أن كل شىء معلول ومعلل ، لكى يحدث كما حدث بواسطة آلية التاريخ ذاته ، القوى اللاشخصية التى تنفى أى دور لإرادات الأفراد فى صنع تاريخهم . فنحن لا نخلق نظام حياتنا . ولا نملك تغييره ، لا محل إذن للاستحسان ، أو الاستهجان سواء بالنسبة للأفراد أو الجماهير ، لأن هذا يعنى أن الإمكانية كانت متاحة أمامهم ليختاروا بين بدائل . فيفعلوا أو لا يفعلوا ما فعلوه ، أى أنهم أحرار . وهذا اعتقاد ساذج وبدائى ، غيرجائزفى عصر العلم ، لأنه يعنى أن الإنسان قادر على التملص من الحتمية الكونية – وثن العلم المقدس .

أو بالأحرى الذى كان مقدساً ، وأطاحت به ثورة الفيزياء ، فى قرننا هذا . والآن بعد أن تحررنا من وهم الحتمية الكونية أصبح من حق المؤرخ ، بل من الواجب عليه والإهتمام بالحرية . اهتمام المؤرخ بالحرية هو من ناحية ما ، اهتمام بمحض لا تعين ، ولا حتمية فى عملية التاريخ ، هذا بمعية نهاية مفتوحة فى جانب التاريخ الإنسانى الذى يناقض الأنظمة الحتمية الآلية الميكانيكية . وهو أيضاً – اهتمام بالبعد الأخلاقى – الذى حرمته تصورات الحتمية والآلية – فى كتابة التاريخ . وإنه اهتمام مقابل لمجرد التساؤلات الفنية التقنية التى نثيرها حول الآلات الميكانيكية . وإذا كانت الفيزياء ذاتها قد رفضت التفسير الميكانيكى للعالم رفضاً جذرياً – فما بالنا بالتاريخ ●

قضية للمناقشة

جريمة الانتظار

هذه حملة شعواء على المخدرات يتساقط الآن المهربون والمدمنون جماعات بعد جماعات .

بارك الله فى المسئولين منقذى الأمة ! لكننى أهمس فى أذنهم ببضع كلمات أرجو أن يتسع لها صدرهم .

أقول لهم ولنا جميعاً – أبناء المجتمع – أننا قد أخطأنا فى حق المهربين والمدمنين أخطاء جسيمة لا تغتفر .

فنحن الذين تركنا المهربين – وهم معروفون – يتزايدون ويتضخمون ثراءً وقوة وسطوة . إذ صار لهم نفوذ واسع فى أكثر من مجال . إقتحموا حياتنا الاجتماعية والاقتصادية وتغلغلوا فى الوسط الفنى والثقافى بل إنهم تسللوا إلى بعض المواقع التنفيذية والأخطر من كل هذا أنهم وصلوا إلى مقاعد السلطة التشريعية . ولقد سبق أن شاهدت ساحات القضاء أحد الأعضاء فى مجلس الشعب الأسبق متهماً بشتى الجرائم ومن بينها أو فى مقدمتها تهريب المخدرات والثراء الفاحش من الإتجار بها .

أما خطأ كل منا كمواطنين فى حق المدمنين فيتمثل فى أننا تركنا مرض الإدمان الفتاك يستشرى فى العروق المريضة ويدخل فى تكوين الدم فلما حدث الانهيار نصرخ ونولول ونحاول الإسعاف ! وكان الأجدر بنا أن نتقى شر هذا الداء بمختلف الوسائل . ألم نتعلم فى الصغر أن درهم الوقاية خير من قناطير العلاج ! ؟

ولست من أنصار الكتمان فى هذه المسائل – فلا يوجد مجتمع بشرى بلا جرائم . . ولكن ما يحدث فى مصرنا الغالية يحتاج إلى صحوة حقيقية بعد أن أصابتنا عدة غفوات فقبل وبعد المخدرات ينبغى أن لا ننسى جرائم الرشوة والاختلاس ولا مظاهر العنف والانحطاط التى جعلت المرء يخاف على أمه أو أخته أو إبنته سواء سارت بمفردها أو بصحبة ذويها فى شوارعنا ليلاً أو نهاراً . إننا دائماً نحذر فتياتنا من السير بمفردهن ومن ركوب الأوتوبيس وكذلك التاكسى ونحرمهن من دخول السينما (أو المسرح إن وجد) ونخشى عليهن من التجول فى الأسواق العامرة . . وصرنا نخشى على بناتنا وأطفالنا من كل شىء كان مصدراً للمتعة فى الماضى . . . بل إننا نحن الرجال لم تعد تدور على ألستنا عبارات مثل « أعزمك الليلة على السينما . . . » أو « يالله نتمشى . . » وما شابه ذلك .

سلمنا جميعاً أنفسنا أسرى للجلوس فى البيت أمام التلفزيون . . . وياله من مصير ! وفى مثل هذه الحالة . . . طبيعى أن يحدث ما لا تحمد عقباه . . . وكم روعتنا جميعاً تلك الحادثة البشعة حيث قتلت أم خئون زوجها المعار وإبنها وهو فى ربيع العمر شاباً يافعاً وكل ذلك فى سبيل أن تحظى بعشيق مجرم سفاح والأدهى أنها أشركت معها فى كل أفعالها الدنيئة إبنتها المراهقة ! وعندما قرأت ذلك فى الصحف تداعت إلى ذهنى حادثة الطالب الجامعى المثقف الذى أصاب عقله الخلل من هول ما يرى فقتل أمه وأباه إنقاذاً لهما من جحيم الحياة ! وتداعت إلى ذهنى جرائم أخرى كثيرة مماثلة تحفل بها صحفنا القومية وغير القومية

فماذا ننتظر ؟

أفظع جرائمنا الآن . . . أننا ننتظر

. . . وقال ابن هانىء الأندلسى :-

فتكات طرفك ، أم سيوف أبيكِ — وكئوسُ خمر ، أم مراشفُ فيكِ
يا بنت ذى البُرْد الطويل نجاده — أكذا يجوز الحُكْمُ فى ناديكِ ؟
عيناك أم مغناك موعدنا ؟ وفى — وادى الكرى ألقاك أم واديكِ
حسبوا التكحُل فى جفونك حِلْيةً — تالله ما بأكفهم كحلوكِ !
ولوى مُقَبلُك اللثامَ ، ومادروا — أن قد لثمت به ، وقُبِّل فوكِ

قصيدتان للشاعر احمد زرزور

كينونة

تشابكت خطوطنا ،
احتفت بوردة المصادفات
ناخست أحلامها
وحطت الرَّمادَ فوق
كفها
وابتهجت !
ــ فهل أصاخَت الأبوابُ
هل توجَّس المدَى ؟

لو انه استراب فى الموضوع
لو أمهل السؤالَ لحظةً
لو استشار موتهُ
لو انتحى بشوكةُ
لو ارتمى على رمضائه
لو فرّ من حديقة !!

●

تكأكئى على رمادنا
ولملمى صَيْرُوْرَهْ
وأفصحى عن المآل :
ــ هل ترين فرصةً للابتذال ،
أم ترينه يلوب فى الرياح/
يفجأ العناصر المهيأة
يُربك احترازها
يفكُ كيسها
يهدُّ طوطم المعادلة ؟!؟

هذا احتفالٌ منصفٌ لنا
خيولنا تقوم من حمحمةٍ بيضاء
خيولنا تقاطعت والنار
عاقرت دخانها
وظنت انصهارَ وردةٍ
خيولُنا تمايلت والماء
غرّدتْ للنجمة الرَّفْراف
واكتفت بصبوةٍ . . . .
خيولُنا نَفَتْ دماءها
وهَجَّنتْ فصيلها
وراقصَتْ بيارقاً رشيقَة

●

هذا ابتهاجٌ صالحٌ بنا
نقول للرَّماد : كنْ
/فتصخب الضروعُ بالهشيم
والدروعُ تزدهى بالجند
والأحزابُ
تبدأ
انتخاب
فلسفاتها
[المُنظرون يبرعونْ]
والأحزانُ
تنتقى
شعوبَها !!!

تلبية

لبيك
فإنى معصومٌ من فرحى ، من حزنى
أنا متسعٌ للنمل
ولجنود سليمان
أتذكر :
ـ كم ناشدتك خلع الخرقة
والكتب الصفراء
وسوء التأويل ؟!

فنم يا طفلى
ترعاك الأحزان ،
حرىٌ بك أن تهدأ
هذا زمن البرق الأسود
فتعال
ويمِّم قلبك شطر طفولات التعب ،
استقبلْ موروثَ الجرح
وخذْ ألواح الصيف
وأدعية البرد . . .

* * * *

أراك هلوعاً إذ تخطىء ميعاد القلب
فأعد الكرَّة
أنا معصومٌ من حلمى ، من صحوى
ألوانى آبدةٌ
وأنا
مسفوحٌ
بربيعى !



رجع الصمت

إسماعيل عقاب

يـامـن يتـوارى خـلف الـصـمت ... إكشف عن وجهك . . قل من أنتْ ؟
مـازلـت أراك عـلـى تخـم ... مـا بين الصحـو . . وبين المـوت
أتُـراك تـفـتـش عـن شـىء ... قـد ضـاع بلجـة عصـر المقت ؟
أم أنـت الفـارس ألـقى السيـف ... وفى زمـن الأخـطاء أصبـت ؟

. . . .

يـامـن يتـوارى خلف الصـمت ... أيـكـون الأمـل القـادم أنـت ؟
إن الـفـيـضـان بـلا طـمـى ... والجـرذ التـهـم حـقـول النـبت
أنجـىء ضـيـاء فى زمـن ... مـا أبـقـى فى قـنـديـل زيت ؟
يـتـبـدد فى جـنـبىَّ الـصـبر ... وأنـت تصـيـخ لـرجـعِ الصـمت
أفـأنت القـادم . . . هـذا أنـت ؟ ... أم أن الـقـادم . . . لمـاً يـأت ؟

تراجيديا المثقفين

د . أحمد عتمان

ينبغى أن نعود إلى الجذور الأولى لمسرح النهضة فى إيطاليا ولو بإشارة طفيفة وتقع هذه الجذور فى القرن الثالث عشر وتضم محاولات كل من ألبرتينوموساتو Albertino Mussato (١٢٦١ - ١٣٢٩) وجيوفانى مانزينى Givonni Manzini(ازدهرت حوالى عام ١٣٨٧) ولاوديفيودى نوبيلى Laudivio de Nobili (ازدهر حوالى عام ١٤٦٤) . لقد اشترك هؤلاء مع بوكاشيو فى مفهومه عن التراجيديا على أساس أنها تدور حول سقوط الأمراء . وحاولوا أن يكتبوا مسرحياتهم عن أسر معينة مقلدين سينيكا ولكنهم افتقدوا الحبكة الكلاسيكية المحكمة كما انهم استخدموا اللغة اللاتينية لا الإيطالية . ومن ثم فهم لا ينتمون إلى مسرح النهضة وإنما مهدوا له فقط .

وفى عام ١٤٧٢ أحدث بوليزيانو (Poliziano) (١٤٥٤ - ١٤٩١) تغييرا جذريا فى المسرح الدينى عندما إستغل أسلوبه المميز لصياغة مسرحية عن أسطورة أورفيوس(La Favola d'Orfeo) المكتوبة باللغة الإيطالية الدارجة . وهى المسرحية التى بعد حوالى ثلاث وعشرين عاما أعاد صياغتها مؤلف مجهول وأعطاها عنوان «مأساة اورفيوس» (Orphei tragedia) . هذا مع أن بعض الدارسين يعتقدون أن أول تراجيدية إيطالية مكتوبة باللغة العامية هى تلك التى تحمل عنوان «فيلوستراتووبانفيلى» (Filostrato e Panfile) وظهرت عام ١٤٩٩ ومؤلفها هو انطونيو كامينيللى Antonio Caminelli الملقب بـ Il Pistoia (١٣٣٦ - ١٥٠٢) ولقد أخذ موضوع هذه المأساة من قصة بوكاشيو عن تانكريد Tancred وجيسموند Gismond . إلا أنه يلاحظ أن انطونيو كامينيللى وخليفته جاليوتو ديل كاريتو Galeot-to del Caretto (١٤٩٧ - ١٥٣٠) لم يستطيعا التخلص من أسلوب العصور الوسطى القديم .

ولكن مسرحية «سوفونيسبا» (Sofonisba) التى عرضت عام ١٥٢٤ تعد أول مأساة إيطالية تتصل اتصالا مباشرا بالتراجيديا الإغريقية . لقد كتب هذه المسرحية جيان جيورجيو تريسينو Gian Giorgio Trissino (١٤٧٨ - ١٥٥٠) وأخذ مادتها من المؤرخ اللاتينى ليفيوس (٥٩ ق . م - ١٧م) . وهى تتناول قصة سوفونيسبا بنت هاسدروبال القائد القرطاجنى . كانت قد تزوجت من سيفاكس ملك نوميديا (الجزائر الآن) وأثرت فيه وجعلته يتحلل من تحالفه مع الرومان إبان الحرب البونية الثانية . ولكن سيفاكس أسر على يد ماسينيسا الأمير النوميدى المتحالف مع روما وقعت سوفونيسبا نفسها أسيرة تحت سطوته ولكن ماسينيسا عشقها وصمم على أن يتزوجها . وكان القائد الرومانى سكيبيو افريكانوس يخشى أن تؤثر هذه الفتاة على حليفه ماسينيسا كما أثرت من قبل على سيفاكس فطلب إرسالها إلى روما كأسيرة . ولكى ينقذها ماسينيسا من هذا المصير لم يجد أمامه وسيلة سوى أن يقدم إليها السم فشربته دون تردد . والجدير بالذكر هنا أن كل من جون مارستون John Marston (١٦٠٦) وناثانيل لى Nathaniel Lee (١٦٧٦) وكورنى Corneille (١٦٦٣) وجيمس تومسون James Thompson (١٧٢٠) قد كتبوا ترجيديات عن سوفونيسبا متأثرين بالعمل الرائد لهذا المؤلف الإيطالى تريسينو .

ويلاحظ أن مسرحية تريسينو «سوفونيسبا» قد تمتعت بوحدة الزمن واستخدمت أسلوب السرد فى بعض مواطنها وبها جوقة واتبعت نظام التقسيم إلى فصول . ولقد أخذت من النماذج الكلاسيكية القديمة الشكل لا الجوهر . ومن ثم فإنها فى حد ذاتها ليست ذات قيمة أدبية كبيرة ولكنها فى زمانها تعد علامة بارزة فى تاريخ مسرح النهضة لأنها فتحت الباب وأرست حجر الأساس .

هليوود

من أشعار بيرم التونسى

هليود خربتى عقول الناس ... أشكال وأجناس
لاذوق بقاهم ولا إحساس ... ولا دين ولا طين

***

كل المعابد خربانه ... أى ديانه
وانتى صلاتك عمرانه ... يومى بملايين

***

الدين بقى حب وأشواق ... وغزل وعناق
وأهو انتهى بزواج وطلاق ... من غير مآذين

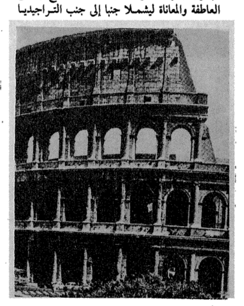
***

مستخدمة جن سليمان ... طلعه بألوان
سجد لزخرفها الشيطان ... شيخ الشياطين

***

جريتا جربو بقت يابنات ... ولا ياستات
فوق القياصرة والبيوات ... وفوق السلاطين

ولقد حفزت محاولة تريسينو المؤلف جيوڤاني روشيلاي Giovani Rucellai (١٤٧٥ - ١٥٢٥) لكي يستغل مادة قوطية في كتابة مأساته «روسموندا» (Rosmunda) عام ١٥١٦ كما استخدم الأسطورة الإغريقية في مأساته «اوريست» (Oreste). وفي منتصف القرن السادس عشر واجه جيامباتيستا جيرالدي Giambatista Giraldi الملقب إل شينثيو Il Cinthio (١٥٠٤ - ١٥٧٣) هذا الموقف بأسلوب نظري وعملي . فبعد أن أشبع جمهوره ببشاعة العنف وأعمال القتل الفظيعة والموروثة عن سينيكا والمبالغ فيها لاسيما في مسرحية «أورببكي» Orbecche عام ١٥٤١ بدأ جيرالدي يتخذ طريقه الخاص ويتميز بأسلوبه المتفرد . ففي مسرحيتيه «ديدو» (Dido) و«كليوباترا» (Cleopatra) نجد تأثير سينيكا أقل وضوحا من تأثيره في المسرحية السابقة . ولكن هاتين المسرحيتين لم تبتعدا تماما عن مفهوم سينيكا عن الوظيفة الأخلاقية للتراجيديا . وإمتلأتا مثل مسرحياته بالجمل القصيرة التي تجرى على الألسنة كالأمثال (Sententiae) وفي مسرحيته (L'Atile) عام ١٥٤٣ قدم جيرالدي مسرحية مأخوذة من قصص العصور الوسطى ومن قصص مؤلفه هو (المائة أسطورة) Eccat o miti . وكانت شخصياته من النبلاء وليس من الضروري أن يكونوا ملوكا . ولقد قدم تنازلا لإرضاء الجمهور وهو أنه جعل النهاية سعيدة . وكل ذلك يؤكد أن المؤلف تحرر من مبادىء أرسطو ولكنه للأسف لم يستفد كثيرا بهذه الحرية التي انتزعها لنفسه . لقد كانت طريقة جيرالدي في العمل سمة عامة تميز أهل عصره فهو يستمد مادة مسرحياته من مصادر مختلفة ومتنوعة أغلبها قديم جدا ويصبها في قالب الأصول الأرسطية للدراما ولكنه جدد بتحرره عن هذه الأصول بعض الشيء مما أفقده على أية حال قدراً كبيراً من الدرامية . لقد فتح جيرالدي الطريق أمام كتاب المسرح الإنجليزي فيما بعد لكي يتصلوا بمصادر الروايات البطولية والمواقف الرومانسية وذلك لأنه وسع في معنى العاطفة والمعاناة ليشملا جنبا إلى جنب التراجيديا والتراجيكوميديا . وأدت محاولات جيرالدي من ناحية أخرى إلى تدعيم النموذج الكلاسيكي الجديد الذي قدمته الدراما الإيطالية . إذ تحلل بعض الشيء من تزمت تقليد الجوقة الكلاسيكية كما أنه عالج الشخصيات النسائية بالكثير من التعاطف وراعى العدالة الشعرية بدقة متناهية . صفوة القول أننا يمكن أن نتخذ مسرحيات جيرالدي ونظرته للتراجيديا كأضواء تبشر بما سيأتي من فجر مسرح عصر النهضة . وإذا كان هدفه أن يعطى للتراجيديا شيوعا أكبر وجمهورا أعرض فإنه ينبغي الإعتراف له بالنجاح في تحقيق هذا الطموح .



وفي عام ١٥٤٦ كتب بيترواريتينو Pietro Aretino (١٤٩٢ - ١٥٥٦) مسرحية «اوراتسيو» (Orazio) التي تكتسب أهمية خاصة لأنها تحاول إحياء مجد روما القديمة . ومن بين المسرحيات المليئة بمناظر الرعب والدم المحببة لدى أهل عصر النهضة تبرز مسرحية كاناتشي (Canace) التي كتبها عام ١٥٤٣ سبيروني سبيروني Sperone Speroni (١٥٠٠ - ١٥٨٨) . ومع أن هذه المسرحية مليئة بالصدمات المرعبة إلا أنها لاقت ممن يدافع عنها في الحقيقة لقد إستمر الهجوم عليها والدفاع عنها على ضوء مبادىء ارسطو ردحا طويلا من الزمن . وقد خلف سبيروني في الميل نحو مناظر الرعب كل من لويجي جروتو Luigi Groto (١٥٤١ - ١٥٨٦) ولودوفيكودولشي Lodovico Dolce (١٥٠٨ - ١٥٦٨) ولقد خاض هذان الكاتبان في بحار من الدم .

ويمكن أن نقول عن تراجيديا القرن السادس عشر في إيطاليا بصفة عامة أنها وجهت عناية فائقة للحبكة الدرامية ورسم الصراع الداخلي . إن تراجيديا عصر النهضة الإيطالية قد تمتعت بمزايا ليست هينة ولعل أهمها القصص الجيد ، النماذج الكلاسيكية الممتازة والصقل بالإضافة إلى النقد البناء والممارسة المفيدة . ولكن كان ينقصها ما هو أهم من ذلك ونعنى انطلاقة الخيال . وفي الحقيقة تكاد عيوبها تضارع محاسنها .

قيم حضارية في تراثنا

الكتاب في فكر الجاحظ

من الحق أن نذكر أن الفضل في تقدير الكتب يرجع إلى الجاحظ ؛ فهو الذي وجّه الناس إلى الكتاب وقيمته وفائدته ، جاء الجاحظ وتسنم ذروة المجد موجهاً انظار الناس إلى الكتب والكتابة مبيناً ما فيها من علم وما تحتوى من معرفة ، ومن عباراته في ذلك : «لا أعلم ماجاء في حداثة سنه ، ولا قرب ميلاده ، ورخص ثمنه ، وإمكان وجوده . يجمع بين السير العجيبة والعلوم الغريبة ، ومن أثار العقول الصحيحة ، والتجارب الحكيمة ، والاخبار عن القرون الماضية ، والبلاد النازحة ماجمعه كتاب ، ومن لك بزائر إن شئت كانت زيارته غباً ، وإن شئت لزمك لزوم الظل وكان منك كما كان بعضك» .

ثم يقول : «والكتاب صامت ما أسكته ، وبليغ ما استنطقته ، مسامر لايبتديك في حال شغلك ، ويدعوك في أوقات نشاطك ، ولا يحوجك إلى التجمل له والتذمم منه ، وهو جليس لايطريك وصديق لايغريك ، ورفيق لا يملّك ولايخدعك بالنفاق . ويحتال لك بالكذب» . [الحيوان ج ١ ص ٥٠]

ويروى ابن طباطبا العلوى في عيار الشعر : «ومما حكى عن الجاحظ أنه قال : دخلت على محمد بن إسحاق أمير بغداد ، في أيام ولايته ، وهو جالس في الديوان ، والناس مثول بين يديه ، كأن على رؤوسهم الطير ، ثم دخلت إليه بعد مدة وهو معزول وهو جالس في خزانة كتبه وحواليه الكتب والدفاتر والمحابر والمساطر ، فما رأيته أهيب منه في تلك الحال» .

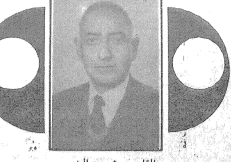
هذا محمد بن عبد الملك الزيات يروى عنه ياقوت في معجمه أنه نوى الإعتكاف عن الجماهير فترة من الزمن ، وينوى الجاحظ أن يزوره في منزله ، ويفكر في شيء يهديه إليه ، فلم يرقه شيء مثلما راقه كتاب سيبويه ، ويتسلم ابن الزيات الهدية قائلاً للجاحظ : والله ماأهديت لى شيئاً أحبّ إلىّ منه» [معجم الأدباء ج ٦ : ص ٨٥ ـ ٨٦] .

ولكن الكتب التي أبرز الجاحظ قيمتها وأعلى قدرها لم تبرّ به ، بل قست عليه ، وكان بها حتفه ؛ فقد روى أن موته كان بوقوع مجلداتها عليه ، وكان من عادته أن يَصُفّها قائمة كالحائط محيطة به وهو جالس وكان عليلاً فسقطت عليه فقتلته [ابو الفداء ج ٢ ص ٤٧] .

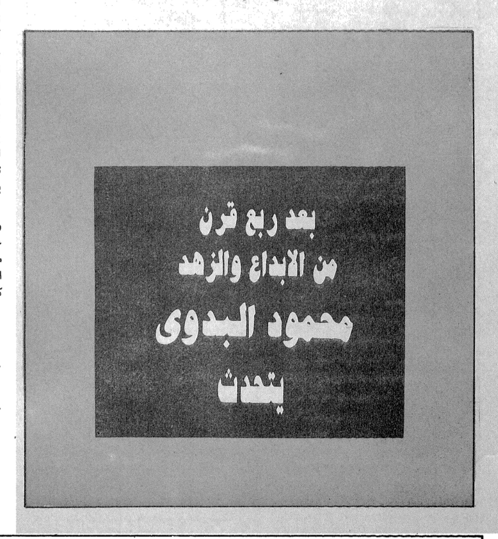
ولكن الجاحظ مات بعد أن نجح فيما قصد إليه نجاحاً تاماً ، وبعد أن ذاعت بين الناس أفكاره ، وعمقت مبادئه .

لقد قتل الرجل حبه للكتب التي أجلها وعرفنا فوائدها وهيبتها ورغم ذلك الحب الذي قتله فقد لاقى حتفه تحت صفوف الكتب إنها قيمة حضارية تستحق التقدير ●

يسرى عبد الغنى

القاص محمود البدوى



لا أكتب للخلود ، ولا أحلم بالخلود ، ولا أحلم أحلام اليقظة بأننى سأخلد

الجيل الجديد يقلد الموجه الجديدة ، موجة الغموض والتكسر

علاء عريبى

● إن الأديب أو الفنان الذى يعطى من دمه وحسه وفكره للقارىء أو المشاهد ، بإخلاص وصدق ورضا ، من الظلم ، كل الظلم ، أن نتجاهل موهبته وعطاءه إعلامياً ونقدياً عن عمد جاحدين ، لكونه آثر الزهد فى حياء بفنه ، آبياً أن يسعى ـ كالآخرين ـ وراء الضوء ، الضوء الزائف ، ضوء مافيا الإعلام ، رافضاً كل الرفض منطق الحزبية والشللية ، والمصالح النفعية .

إن أديبنا القاص « محمود البدوى » ٧٧ عاماً ـ واحد من هؤلاء ، آثر الفن والصمت ، رفض فكرة العلاقات ، رفض التمذهب فى الأدب ، جاء منذ نصف قرن ـ من قرية (الأكراد) مسقط رأسه ، مركز أبنوب بأسيوط ـ إلى القاهرة ، قاهرة المبدع والعالم ، حاملاً حسه وفكره وقلمه ، مدافعاً بها عن الإنسان المقهور ، والمضطهد ، كاشفاً بصدق وأمانة المبدع الحقيقى عن إحساسه ، فيما يقرب من ثلاثمائة قصة قصيرة ، بدءاً من (الرحيل) ١٩٣٥م ، وعمره لا يتعدى العشرين ربيعاً ، حتى (السكاكين) ١٩٨٥م ، وهو فى السابعة والسبعين . . وفياً كل الوفاء لفنه ، القصة القصيرة ، فنه الوحيد ، دون أن تلتفت إليه يد البحث فى الجامعة ، أو رؤية نقدية بكتاب ، أو حتى الضوء الزائف . . ضوء الإعلام .

■ أنا أحس بالمرارة ، لا أستطيع أن أتكلم ، ولا أستطيع أن أكتم ، فأنا أكتب منذ أكثر من خمسين عاماً ، ولم يتناولنى ناقد كبير ، ولا صغير ولا أجرى أحد معى حديثاً كما يجرون مع كل الكتاب الذين يكتبون القصة والرواية . وأحب أن أوضح لك ، أن اسمى كان يحذف عمداً وبإصرار ، عندما يرد ذكره مع أحد

الأدباء ، أو أحد النقاد بواسطة من يقومون بنشره فى الصحف ، وهؤلاء لا يزال بعضهم موجوداً فى الجرائد الكبرى حتى يومنا هذا .

● لهذه الدرجة يتعمدون التجاهل . . لماذا ؟!

■ شىء لا أفهمه ، ولا أعرفه ، ربما تكون الشللية ، أو التجمعات التى ظهرت أخيراً وأفسدت الأدب ، أو أن الشخص الذى ينشر يعتقد أن (محمود البدوى) لا قيمة له ، وأحب أن أصرح لك بأن الأستاذ يوسف القعيد قد أجرى حديثاً معى ــ وهو الوحيد ــ منذ أكثر من سنة ، وقلت له : « أنا لا أكتب للخلود ، ولا أحلم بالخلود ، ولا أحلم بأحلام اليقظة بأنى سأخلد ، أو سيكون لى قيمة بعد الموت أو قبل الموت . . » وإنما أنا أكتب لأدفع شيئاً رهيباً فى النفس ــ قد يكون هذا مرضاً ــ هو شبح الخوف من شىء مجهول . .

● شىء مجهول !!

■ نعم : شىء مجهول ، لا أستطيع أن أوضحه بالكلام أطلاقاً ، غير أنه جعلنى كثير السفر والرحيل ، شىء نفسى ، لأننى عندما أكتب القصة أستريح تماماً ، وأشعر كأن كل أعصابى ، وكل جسمى ارتاح تماماً ، خصوصاً إذا أحببت البطل ، أو البطلة ، وعايشتها وأخرجتها على الورق كما عايشتها .

● بدأت حياتك الأدبية بالترجمة لموبسان وتشيكوف . . فما أثرهما على « الرحيل » وكتاباتك الأولى ؟!



لم أتعمد الإثارة أبداً ، الجنس شىء طبيعى فى الحياة

أقرأ للجيل الجديد مجبراً بحكم عملى

القصة القصيرة تغنينى عن كتابة الرواية

■ هذا حقيقى ، بدأت كمترجم فى مجلة « الرسالة » عند الزيات . . وأعتقد أن الجو الروسى والتشيكوفى على وجه التحديد ، يصور الحياة . . حياة الفلاح الروسى . . إذا نظرت له تجده تماماً كالفلاح المصرى . . وبدون شك أنا تأثرت بالشكل والأشخاص والإيقاع عند تشيكوف ومنهجه فى القصة أيضاً .

● ولم تتأثر بالجيل السابق ؟

■ على الإطلاق ، لم أتأثر يوماً بكاتب مصرى أو عربى ، فأنا اتخذت من هؤلاء أساتذة لى .

● هذا الشكل التشيكوفى الذى بدأت به . . تعتبر أول من أدخله فى الأدب المصرى ؟

■ لا أستطيع أن أقول هذا . . عن نفسى فقد طورت القصة كثيراً عن أستاذنا (محمود تيمور) وهو أستاذ وله شهرته وأدبه . .

● الجيل الذى أتى بعدك . . هل تأثر بمنهجك الروسى ؟!

■ لقد قالوا لى « أنهم يقرأون كتبى بانتظام . . » لكنهم لم يتأثروا ، لأن بعضهم دخل فى الموجة الجديدة ــ موجة الجيل الحالى ــ التى فيها الغموض . . والتكسر . . ت . . ك . . س . . ر . .

● التكسر ؟!!

■ نعم ، تقرأ ولا تفهم ، يلف لك فى الكتابة .

● تقصد ، التعقيد فى الكتابة . .

■ التعقيد . . التى فيها الجمل ذات الفواصل والنقط ، فواصل ونقط ، وهذا غير موجود فى الأدب الإنجليزى ، وإن كان موجوداً فى فرنسا « ناتالى ساروت ، وآلن جرييه » أكبر كتاب فى فرنسا ، فركبا موجة اسمها الغموض ، لكنك إذا قرأتها تفهم ، لكن لا تفهم الأدب المصرى ، فهو تقليد أعمى .

● هل الغيطانى والقعيد وغيرهما ممن تتحدث عنهم ؟!

■ لا ، هؤلاء مجيدون جداً ، خصوصاً القعيد والغيطانى رغم إنه يسير على خط الدراسة والمملوكية ، خط الحسين ، منطقة نجيب محفوظ ، فهو متأثر جداً بنجيب . . وهما ليس من جيل التعقيد ، الذى للآن لم أفهم منه شيئاً . . وأقرأه مضطراً بحكم عملى .

● بمناسبة الدراسة والحسين . . لماذا لا نجد فى شخصياتك القصصية شخصيات من الأحياء الشعبية ؟!

■ أنا لا أكتب إلا ما أعايشه ، ففى فترة الدراسة لم يكن لى أهل بالقاهرة ، فنزلت فى كثير من « البنسيونات » وصورت الحياة فيها ، ففى هذا الوقت كان كل أصحاب « البنسيونات » أجانب . . واختلطت بمجموعة كبيرة جداً من البشر ، على اختلاف أشكالهم وألوانهم وجنسياتهم وطبائعهم ، وأعتقد أننى صورت هذا بقدر المستطاع ، وبقدر ما أملك .

● تعنى إنك لا تكتب إلا عن شخصيات عاشرتها ورأيتها ؟!

■ لابد ، فلا أكتب من فراغ . سألونى مرة فقلت : « لا أكتب عن الإسكندرية وأنا لم أر البحر . . » وإلا ستكون فانتازيا ، وتسقط ولا تجذب القارىء .

● والتجارب التى تنقل إلينا من خلال الكتب ووسائل الإعلام وغيرها ، ألا تؤثر عليك بحيث تكتب عنها ؟!

■ لا ، أنا لست صحافة . . أنا أكتب عن روح العصر . . لكنى لا أكتب عن تجار اللحوم الفاسدة . أو

بعدت عن السياسة لأنها تفسد الأدب

طورت القصة كثيراً عن أستاذنا محمود تيمور

المكرونة ، لا أكتب عن العمارات التى تبنى وتهدم على أصحابها ، أنا لا أتناول هذا الخط . . .

● لماذا ؟!

■ هـذا عمل صحفى ، وربما يمكن للروائى أن يتناولها ، أما القصة القصيرة فلا .

● الجنس فى قصصك سمة أساسية . . فكيف تعاملت معه ؟!

■ هـذا تجنٍّ . . فالمرأة والرجل يتحركان مع بعضهما ، فلم أتعمد الإثارة ، ولم أكتب عن الجنس كشىء مفرد ، إنه شىء طبيعى فى الحياة ، ولا يمكن أن تجد لى قصة فيها إثارة ، ثم إنه خف فى المراحل الأخيرة من إنتاجى ، وأنا أعالج مشاكل الحياة الآن ، والجنس كان سمة أساسية ، والآن توجد مشاكل أكبر واعقد ، والخط الإنسانى الذى أسير عليه لم يتغير أبداً ، فأنا أدافع عن المظلوم المضطهد والمقهور والذى لا يجد فى هذه الحياة حولاً ولا قوة .

● التزمت من خمسين عاماً « بالواقعية » وخلال هذه الفترة طرأ على القصة طفرات كبيرة من التغير . . فلماذا لم تحاول أن تغير من اتجاهك لمواكبة هذا التطور ؟!

■ أنا طورت القصة بما لا يخل بعنصر الفن فيها ، اختصرت الأشخاص من خمسة إلى اثنين والزمن من أيام إلى ساعة ، والحجم من عشرة فلوسكاب إلى ثلاثة فقط ، أليس هذا تغييراً .

● يلاحظ القارىء أنك تستعمل ضمير المتكلم فى كثير من قصصك . . فهل لهذا مدلول فنى عندك ؟

■ إنه يريحنى فى الكتابة ، فأنا أكتب عن شخصياتى بعد أن أعايشها طويلاً ، أفكر بطريقتها ، أنظر إلى واقع الحياة من نفس منظورها ، فمن الطبيعى أن يكون ضمير المتكلم أقرب الأدوات إلى الاستعمال .

● ألا يؤثر هذا على فنية القصة حيث الإسهاب فى الوصف مثلاً ؟!

■ فى بعض القصص كان الوصف والإسهاب والاستطراد والشخصيات كثيرة مما أضعفها فنياً فتداركت هذا ولم أجمعها فى كتب واكتفيت بنشرها فى الجرائد والآن أحاول ألا أستطرد لا فى الوصف أو حتى فى وصف الشخصية والموجات الجديدة تقول إن القصة الحديثة تكفيها أن تصف المرأة مثلاً بأنها جميلة .

● ومن حيث التكنيك ؟

■ الدخول نفسه مباشر وفيه جذب ، وليس مقدمة ، التناول يكون فيه جذب يظهر روح القصة ، بحيث يجذب القارىء فلا يستطيع أن يتركها .

● والأفكار ؟

■ يوجد تطور الآن ، حياتنا فى مصر تتطور ، كان الفلاح قديماً مضطهداً ، الآن الناس انتقلوا إلى المدينة وعاشو فى المدينة ، وناس تجد العذاب فى المواصلات وأمام الجمعيات وعندما تدخل محكمة ، أو تعمل إجراء فى الشهر العقارى تقابل الويل .

● اختيار الاسماء وبالتحديد « المكان » كان له عنصر أساسى فى قصصك لماذا ؟

■ لأننى لا أحضر شخصاً من كفر الشيخ واضعه فى محطة أسيوط ، أو محطة ديروط لابد أن يتناسب مع البيئة التى عاشها لكى تظهر صفاته ، وإلا ستسقط القصة .

● الواقعية الانطباعية . . لماذا لم تتمرد على هذا المذهب ؟!

■ أنا اتخذت خطاً وأسير عليه ، وعندما أكتب قصة الآن فهى ليست كالقصة التى كتبتها عند الزيات عام ١٩٣١ ، وهذا الخط من الصعب جداً تغييره .

● مفهوم القصة القصيرة عندك ؟!

■ هى لمح إنسانى يجتمع فيها روح الجذب والكفاية الذاتية ، تقرأها وتكتفى بها كما تكتفى برواية طويلة ، أى أن القصة القصيرة إذا كتبتها بروحانية وجاذبية وخلقت منها شيئاً حياً يتحرك فإنها تغنى عن الرواية . .

● (يا أستاذ محمود) تعتبر الوحيد الذى أخلص للقصة القصيرة ولم يكتب رواية . . فلماذا ؟!

■ لأن كل ما أستطيع أن أقدمه من أفكار قدمته فى القصة القصيرة ، وهى تغنينى عن كتابة الرواية .

● ألم تحاول مجرد محاولة أن تكتب رواية ؟

■ أنا نفسى قصير ، والقصة القصيرة نشرها سهل ، وأستطيع أن أكتب منها الكثير .

● وهل الرواية تحتاج إلى إمكانات ليست لدى القاص ؟!

■ لا ، أبداً ، هى عبارة عن نفسى وطابع ، وأنا نفس قصير .

● محمود البدوى ونصف قرن من الإبداع . . أين هو من الجوائز ؟!

■ أخذت بكل سرور ، وبكل فخر جائزة الجدارة عام ١٩٧٨ من أكاديمية الفنون ومن الغريب أننى ـ حتى الآن ـ لا أعرف غفيراً ولا وزيراً فى هذا البلد وعندما قرأت الخبر فى الجرائد لم أصدقه ، لأننى ليس لى أية اتصالات .

● أفهم من هذا ، أن جوائز الدولة (تشجيعية وتقديرية) محايدة ؟!

■ هى تمشى على الصراط المستقيم ، وليس فيها حياد ، لأنها بالتصويت فأنا عضو من أعضاء اللجان منذ أن انشئت ، فمن أين يأتى الحياد ؟

● باعتبارك عضوا باللجان ـ فمن فى رأيك يتربع على قمة القصة القصيرة الأن بمصر ؟!

■ أنا لست ناقداً

● من هو الذى تقرأ قصصه ولا تترك قصة له ؟!

■ غير موجود

● ما رأيك فى الخلط بين السياسة والأدب هذه الأيام ؟

■ السياسة شىء والأدب شىء ، إن همنجواى تطوع فى الحرب الأهلية بجسمه ونفسه ، فهل رجع وكتب ضد من حارب معهم . . أبداً ، فهو تطوع ليرى الحرب كفنان ، فلا هو إسبانى ولا أى علاقة له بالإسبان فقط ليرى الحرب ويزاولها بأظافره . . وأفترض معى أننى ضابط بالجيش أيام نكسة ٦٧ ، وعائد من موقع ما فى الصحراء ، فشاهدت إسرائيلياً فى النزع الأخير ينزف دمه ـ هل أطعنه بالسنكى أم أطلب له الإسعاف ؟ . . (موجهاً السؤال لى) .

● أنا كنت عسكرى (بعكوك) وخدمت بعد كامب ديفيد ، فلا أعرف .

■ ضاحكاً ، الإسعاف طبعاً ، فالمذهب لا يدخل فى الكتابة أبداً ، فأنا بعدت عن السياسة لأنها تفسد الأدب .

● فى نهاية حديثنا هذا ، ماذا يحب أستاذنا القاص محمود البدوى أن يقوله لينهى به حديثه ؟ ولمن ؟!

■ للجيل الجديد . . . أقول : « عش الحياة أولاً ، ثم أكتب ، وإن لم يكن عندك الإلهام ، فلا تأخذ القصة بالدراسة أو القراءة لأنها لا تعلم ، بل هى موهبة تصقلها التجربة الحية . . » ■

تأثرت بمنهج تشيكوف وليس لى أساتذة عرب

حتى الآن لا أعرف غفيراً ولا وزيراً فى هذا البلد

أنا أكتب لأدفع شيئا رهيبا فى النفس !

وسائل الاتصال والأشكال الأدبية

الكاسيت.. والفيديو كاسيت

يوسف الشارونى

نلاحظ أن جمهور الإذاعة والتليفزيون وهو جمهور الكاسيت والفيديو كاسيت . فلئن كان جمهور الإذاعة والتليفزيون هو أساسا جمهور جماعات متفرقة كل منها أقل من جمهور المسرح والسينما ، لكنهم فى مجموعهم أضعاف أضعاف جمهور المسرح والسينما ، إلا أنه يمكن أن يتلقى الإذاعة أو التليفزيون فرد واحد قد يكون وحيدا فى بيته أو نوبة عمله ، فإننا نجد أن فردية التلقى للكاسيت والفيديو كاسيت تصبح أكثر احتمالا . ومعنى هذا أن الكاسيت والفيديو كاسيت يمكن أن يكونا عودة للكتاب بطريقة جديدة ، كما كانت وسائل الاتصال الجماهيرى نوعا من العودة إلى الأدب الشفاهى بطريقة مختلفة . ويمكن تلخيص أوجه التشابه بين الكتاب المقروء والكتاب المسموع (الكاسيت) والكتاب المرئى (الفيديو كاسيت) فى النقاط التالية :

ـ فردية الاقتناء . فكما يمكن أن يقتنى الفرد كتابا مطبوعا فإنه يمكن أن يقتنى شريط كاسيت أو شريط فيديو كاسيت . (طبعا يمكن أن يقتنى آلة عرض سينمائى وأفلام ١٦ م ، ويمكن أن تعتبر هذه المرحلة تمهيدا لمرحلة الفيديو كاسيت) . وما يترتب على فردية الاقتناء من حرية اختيار ما أريد أن أسمعه أو أراه ، وهو ما ليس متاحا ـ إلا فى حدود أضيق ـ بالنسبة لوسائل الاتصال الجماهيرى ، فنختار بين العروض فى دور السينما أو بين محطة وأخرى وقناة وأخرى .

ـ ونتيجة لهذا فإن سيطرة السلطة على ما يقدمه الكاسيت أو الفيديو كاسيت أقل من سيطرتها على وسائل الاتصال الجماهيرى ، شأنها فى ذلك شأن الكتاب المطبوع . فليس كل ما يسمح به فى الكتاب المطبوع يسمح به فى السينما والإذاعة والتليفزيون كما سبق ورأينا ، فالحرية النسبية المسموح بها فى الكتاب تعود مرة أخرى فى الكاسيت والفيديو كاسيت .

ـ إن هذه الحرية تمتد لتشمل حرية الاسترجاع التى لم تكن متاحة فيما أطلق عليه اسم الفنون الحركية : السينما والإذاعة والتليفزيون . فأنا أستطيع أن أسترجع ما فاتنى سماعه أو رؤيته أو ما أريد الاستمتاع بسماعه أو رؤيته مرة أخرى أو التركيز عليه فى الكاسيت بنوعيه ، تماما مثل قدرتى على استرجاع صفحات سبق أن قرأتها فى كتاب . بينما فى كل من الفنون الحركية تكون سرعة التلقى مرتبطة بسرعة العرض ولا فرصة لاسترجاع ما سبقت إذاعته أو عرضه إلا عن طريق التسجيل على الكاسيت بنوعيه ، هنا أستطيع أن أسيطر على هذا التدفق الحركى فأحوله إلى ما يشبه كتابا أقتنيه . والحرية ليست حرية الاسترجاع فحسب بل حرية سبق الأحداث إذا أردت ، فأستطيع أن أقرأ نهاية القصة قبل بدايتها ، وهو ما كان يحرم منه المستمع فى مرحلة الأدب الشفاهى ، كما يحرم منه متلقى الفنون الحركية . ولعلنا نذكر قصة ذلك الفلاح الذى أرق ذات ليلة لأن الشاعر كان قد توقف فى إنشاده عند سجن أحد أبطال الهلالية الذين يحبهم ، فما كان منه إلا أن قصد ليلا إلى منزل المنشد وطرق بابه ، فلما أيقظه طلب منه أن يستكمل إنشاده من حيث توقف حتى يصل إلى خروج البطل من سجنه .

وهكذا نجد أن الكاسيت بنوعية قدم لنا اختراعا وسطا بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرية أو الحركية . فعلى الكاسيت بنوعية يمكن أن يسجل شاعر قصيدته أو مؤلف كتابه أو مصور لوحته وبذلك نستعيد فردية التأليف ، كما يمكن أن نسجل فيلما سينمائيا أو مسلسلة اذاعية أو تليفزيونية اشتركت فى انتاجها مجموعة من الفنيين . والأمر نفسه فى التلقى إذ يمكن أن يتلقاه شخص بمفرده يستمتع به استمتاع الكتاب ، لا يؤثر فى حكمه على ما يسمع أو يرى أفراد آخرون يشاركونه التلقى ، كما يمكن أن تتلقاه مجموعة يؤثر أفرادها على بعضهم البعض فى الحكم على ما يسمعون أو يرون .

ـ والجهد المبذول فى تذوق ما يعرضه الكاسيت أو الفيديو كاسيت إذا كان فيلما سينمائيا أو مسلسلة اذاعية أو تليفزيونية أقل من الجهد المبذول فى تذوق القارىء لما يقرأ . فإن كان على قارىء الكتاب أن يعيد بناء الصور والأصوات وربما الروائح والطعوم وملمس الأشياء لكى يستحضر الحدث والانطباع الذى كان قد أودعه المبدع فى رموز اللغة ، فإن مهمة المستمع أقل مشقة لأنه ـ بالإضافة إلى ما يتلقاه من رموز لغوية معظمها فى شكل حوار ، فإن المخرج يقدم له الجانب الصوتى من الحدث ، وإن كانت مخيلته ما تزال نشطة هنا لاستكمال الجوانب الحسية الأخرى للحدث لا سيما الجانب البصرى . أما مشاهد الفيديو كاسيت فما هو إلا صورة أكثر حرية من مشاهد التليفزيون ، فتذوقه أو تلقيه يكون أقل مجهودا من سلفيه ، لأن المخرج ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ينوب عنه فى تقديم جميع الصور البصرية والسمعية التى كان عليه أن يجهد من أجل إعادة خلقها لو أن رموز اللغة كانت هى الوسيط الوحيد بينه وبين المبدع .

ـ وأخيرا فإننا نتساءل هل يمكن للكاسيت بنوعيه أن يبعث فكرة الخلود الأدبى التى ارتبطت بالكتاب المدون وأكدها الكتاب المطبوع ، ثم عصفت بها وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وسينما وإذاعة وتليفزيون ؟ يقول مارشال ماكلوهن فى كتابه « كيف تفهم وسائل الاتصال » : لقد أدت الطباعة إلى ظهور ذاكرة قوية بالغة الاتساع تستطيع أن تستوعب كل مؤلفات الماضى ، تلك المؤلفات التى لم تكن الذاكرة الفردية قادرة على استيعابها . . . إن الطباعة تتضمن مبدأ الامتداد خلال عملية التماثل أو التجانس ، التى تعد مفتاحا لفهم قوة الغرب المعاصرة . فالمجتمع المفتوح ، مفتوح بفضل عملية مطبعية متماثلة للتعليم تسمح لمجموعة اجتماعية بأن تمتد إلى ما لا نهاية عن طريق الإضافة . . . ومن الناحية السيكلوجية . . أخذ الناس يتصرفون كما لو أن المطبوع وتطبيقاته فى إمكانها ضمان الخلود بفضل سحر التكرار .[1]

فإذا كان الكتاب يزهو بأن ما بين دفتيه باق ما بقى له قارىء ، فإن وسائل الاتصال الجماهيرى لا تستطيع أن تنافسه فى ذلك ولا حتى أن تدعيه ، لأن مادتها لا تتجاوز مدة عرضها ، فهى وحش يريد أن تلقمه جديدا كل ساعة من ساعات العرض . وهذه هى القاعدة . أما التكرار وإعادة العرض فهو الاستثناء . إنها أشبه بتماثيل جياكوميتى ، ذلك المثال الفرنسى الذى اشتهر أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية بتلك التماثيل الطويلة الرفيعة الهشة التى صنعها خصيصا حتى لا تقاوم الزمن ، فى مقابل فنون النحت ـ لا سيما الفرعونية منها ـ التى حرصت على مقاومة عوادى الزمن ، فتضم أطراف التمثال الإنسانى إلى جسده حتى لا تصبح عرضة للتهشم ، وتقيمها على المرتفعات الجافة بعيدا عن متناول رطوبة مياه النيل وفيضانه . يقول جورج لوثر مؤلف كتاب « دليل التأليف التليفزيونى » إنه من المحقق أن التليفزيون قد قدم أعمالا فنية رائعة ، وسيقدم الكثير منها مستقبلا . لكن هذه الروائع الفنية هى الاستثناء لا القاعدة . إنك تستطيع أن تكون ثروة عن طريق التلفزيون ، ولكن اذا كنت تستهدف السمعة الفنية الرفيعة والشهرة الباقية فاقصد مكان أخر . إنك فى التليفزيون تكتب اسمك على الماء ، وتنقش شهرتك على صفحة الرياح[2] . وما ينطبق على التليفزيون ينطبق على زميليه السينما والإذاعة .

ونحن نأمل أن يكون الكاسيت بنوعيه ، بموقفه الوسط بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرى ، أقدر نسبيا على الإبقاء على مادته مدة أطول . ليس كما يختزن الحاسب الآلى ما تغذى به ذاكرته ، بل كما بقيت روائع الأعمال الأدبية فى قلوب البشر جيلا بعد جيل ●

المرأة وتأصيل الفن الروائى فى الأدب الإنجليزى

د . مارى تريز عبد المسيح

اقترن فن الرواية منذ ظهوره فى إنجلترا بأدب المرأة . وربما كان ذلك هو السبب الرئيسى الذى لم يجعله - إلى عهد قريب - يحظى باحترام معظم النقاد الكلاسيكيين .

فالرواية الإنجليزية .. كشكل أدبى ــ كانت قد تبلورت فى القرن الثامن عشر ، ومؤسسها هو هنرى فيلدنج Henry Fielding ، وأشهر ما كتبه هو روايتى « توم جونز » Tom Jones و « جوزيف اندروز » Joseph Andreus . والحبكة فى أعماله تتسم بخط بيانى واحد ، استطرادى ويتبع النمط البيكارسكى الذى ابتدعه الكاتب الإسبانى ميجل دى ثربانتس Miguel de Cervantes فى « دون كيخوته » Don Quixote ، فكان البطل فى رواياته يتحرك من مغامرة إلى أخرى ومن مشهد إلى أخر ، كما تظهر وتختفى بعض الشخصيات دون أى مبررات مسبقة . وقد اتبع تشارلز ديكنز Charles Dickens هذا البناء الفنى للرواية كما اتبعه تاكرى Thackeray أيضاً . فقد أيقن الكاتبان أن هذا الشكل الذى يعتمد على القص المتنوع والمواقف المتعددة سوف يتلاءم مع خطة النشر المسلسل على أجزاء والذى يدر عليهم مكاسب مادية طائلة . وكان لذلك أثره السىء ! فقد شجع ذلك الكثير من الأدباء والروائيين على الاستخفاف بهذا الأسلوب الأدبى وتوجيه النقد اللاذع له . فالكاتب الفرنسى فلوبير Flaulert عند قراءة « بيكويك بيبرز » Pick-Wick Papers لديكنز علق على رداءة البناء واتهم الكتاب الإنجليز ككل بافتقادهم للحبكة السليمة .

أما إذا نظرنا إلى الأدب الروائى للمرأة حينئذ ، فسوف نجد أن هدفه الأول كان تحقيق الوحدة الفنية بين أجزائه . وبالرغم من أن بعض كاتبات ذلك العصر كن يتطلعن إلى الاستقلال المادى ــ أيضا ــ من خلال الكتابة ، فقد رفضت كل من شارلوت برونتى Charlotte Bronte وجورج اليوت George Eliot (كاتبه ولكنها تكتب تحت اسم مستعار لرجل) النشر على أجزاء حيث اعتقدت كل منهن أن ذلك سوف يسىء للرواية ككل .

ولو بحثنا الأسباب التى أتاحت للمرأة الكتابة فى القرن الثامن عشر سوف نجد أنها ترجع إلى بعض المتغيرات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع الإنجليزى فى ذلك الحين ؛ فقد انتشر تعليم البنات بين الطبقات الإقطاعية والميسورة ، وإن كان قد اختلف فى منهجه عن تعليم الأولاد بعض الشىء ، فلم تكن الفتاة تدرس الكلاسيكيات أو تتدرب لتكون عضوا فى السلك القضائى فهى فى الواقع لم تتدرب لتمارس أية وظيفة ، بل كانت تتعلم لمجرد أن تكون رفيقة مناسبة لزوجها ومعلمة صالحة لأولادها فيما بعد .

وبالرغم من أن هذا النوع من التعليم لا يعد كافيا بالنسبة إلينا اليوم ، إلا أنه كان بداية موفقة . فقد رفع من شأن المرأة ، فلم يعد الرجل يعتبرها مجرد وسيلة للإنجاب وتقتصر وظيفتها الأساسية على رعاية المنزل . وعندما تبدأ عملية التعلم لدى أى شخص ، رجل كان أم امرأة ، فهى عادة لا تتوقف عند حد معين . فاكتساب المذاق العلمى فى حد ذاته ينمى فى الأفراد رغبة عارمة للتزود بالعلم إلى ما لا نهاية . وحيث إن النساء المتعلمات كن ينتمين إلى طبقة الارستقراطية والصفوة الميسورة فلم يقمن بالأشغال المنزلية حيث توفرت لديهن الخادمات ، مما كفل لهن وقت الفراغ الكافى الذى أتاح لهن القراءة والكتابة .

كما أدى تعليم المرأة إلى منحها حرية التصرف ، فأصبحت تشارك فى اختيار شريك حياتها . فلم يعد أهم ما يميز الرجل هو سطوته أو امتيازاته المادية فقط ، بل كان عليه أن يكون زوجاً محباً ومتفهما أيضا . فقد كان اختيار الزوج يعد الاختيار الوحيد الذى يتاح للمرأة فى كل حياتها ، ولم يكن هناك اختيار مصيرى آخر . فتوقفت سعادتها المستقبلية على توفيقها فى الاختيار . وقد أصبح هذا الموضوع من الأفكار الرئيسية التى تداولتها الكاتبات فى رواياتهن ، لأنه ربما كان من الأسباب الرئيسية التى دفعت بكثير من النساء المتعلمات ــ فى ذلك العصر ــ للعزوف عن الزواج .

ووصل عدد النساء غير المتزوجات فى الجزء الأخير من القرن الثامن عشر إلى خمسة وعشرين فى المائة من سيدات المجتمع ، فللأسباب اقتصادية ــ أيضاً ــ لم يتوفر للشابات اللاتى تنتمين للعائلات الإقطاعية الأزواج المناسبون ، فلم يشأ آباؤهن التفريط فيهن بسهولة ، وقد توفر للنساء غير المتزوجات اللاتى تسلحن بالعلم ، وقت الفراغ الذى ينبغى استغلاله فى شىء نافع مثل الكتابة ، وشجعهن على ذلك وجود سوق قائم من القارئات اللاتى تنتمين إلى طبقة الكاتبات نفسها ، إلا أن بدايات الكتابات النسائية كانت قد اتسمت كشكل من أشكال الثقافة الدينية ، وكان معظم الرجال يطلقون عليها « الروايات العاطفية الحمقاء » للنساء الحمقاوات . ورغم تفوق الكاتبات على الكتاب ــ عدداً ــ لم يكن لهن أى مكانة أدبية ، كما كان إنتاجهن يعد وسيلة للهو ، بل إن معظم التربويين أعدوه كمصدر تلق ، مثلما يخاف



التربويون فى عصرنا من تأثير التلفزيون على النشء .

وبظهور الكاتبات الجادات فيما بعد ، كان عليهن الدفاع عن موقفهن لتبرئته مما نسب للنساء بعامة ، بل إن بعضهن لجأن للكتابة تحت اسم مستعار لرجل . وإلى جانب ذلك ، فقد واجهت الكاتبة الجادة فى بداية الطريق مشاكل وعوائق فنية جمة عندما اقتربت من الشكل الروائى ؛ فقد كانت هناك هوة سحيقة بين ما يعبر عنه الرجال ، وما تريد هى أن تكتب عنه . فقد كان البناء الأساسى للرواية ـ حينئذ ـ هو الشكل البيكارسكى ، ورائده ـ كما أشرنا ـ هو فيلدنج . ولم يتناسب هذا الشكل مع كتابات المرأة . فالبطل فى البناء البيكارسكى يكون أحد الشطار حيث يطوف بالبلاد ويغرق فى مغامرات عاطفية شتى . أما البطلة المثالية فى أعين المجتمع الراقى فهى الفتاة البريئة التى لم تخط عتبة الباب دون مرافق لها . وكان على الكاتبة الاختيار ما بين موضوعين أساسيين : إما موضوع قوام السلوك فى العلاقات العاطفية الذى بالتالى يؤدى إلى النهاية السعيدة ، أى الزواج ، أو موضوع فساد السلوك فى العلاقات العاطفية المؤدى إلى الخيانة والدمار .

وقد تناول هذين الموضوعين صاموئيل ريتشاردسون Samuel Richardson رواياته ، وهو أحد رواد الرواية الإنجليزية ، كما أنه معاصر لفيلدنج ، وكان أكثر الكتاب جذبا لجمهور كبير من القارئات . وقد كان الاختلاف بينه وبين فيلدنج لا ينظر إليه فى ذلك الحين على أنه اختلاف فى البناء الروائى ، بل كان يرى على أنه اختلاف فى المضمون الأخلاقى . . . فقد اتهم ريتشاردسون أعمال فيلدنج بالمضمون اللا أخلاقى ونسب إلى نفسه هدف تقويم عقول الشباب بالامتثال للمبادىء الدينية فى رواياته . وكان يرى أن الكتب التى يقرؤها الشباب يجب أن تتسم بالإنتقاء وليس بالواقعية كما ادعى فيلدنج ، وبما أن العنصر النسائى كان يمثل الجمهور الأعظم من القراء لتحتم الحرص فيما يكتب . ونلمس فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ما سمى « بتأنيث » الذوق الأدبى ، وما ترتب عليه من الاهتمام بالمشاعر والأحاسيس التى تلاءمت مع البناء فى الرواية الرسائلية التى ابتدعها ريتشاردسون ، والتى تؤكد المثل الدينية المسيحية والقيم التربوية . ولما كثرت القارئات كان المضمون الأخلاقى هو المبرر الوحيد للكتابة .

ومع ذلك ، لم يكن ريتشاردسون المثل الأعلى بالنسبة للكاتبات فلم تكن روايته « باميلا » Pamela التى تمثل انتصار الفضيلة ، وروايته الأخرى « كلاريسا » Clarissa التى تمثل سقوط الرذيلة ، تقدم نماذج طيبة للكاتبات المتطلعات أمثال فانى برنى Fanny Burney أو جين أوستن Jane Austen . فلم تكن هاتان الروائيتان تكتبان لجمهور من الخادمات الشريفات اللاتى حزن على اسيادهن كأزواج (مثلما حدث فى « باميلا ») . ففى ذلك الأثناء كانت الشابات الحسناوات الفاضلات تجدن صعوبة فى العثور على الأزواج ، فتعتبر روايات ريتشاردسون هذه مثارا للسخرية والتهكم . ولكن الكاتبات الناضجات تعلمن أكثر من الكاتبات الرومانسيات الأوائل اللاتى مهدن لهن الطريق ، فكان أول ما تتطلعن إليه هو إبعادهن أى شبهة تربطهن بتلك الكاتبات الرومانسيات .

وبذلك يتراءى لنا الموقف الدفاعى الذى اعتنقته الروائيات منذ البداية . فلما كان الأدب النسائى يعد أدبا من الدرجة الثانية كتب للتسلية ، وضاراً بالنشء فقد دفع ذلك بالروائيات إلى أن تنشرن الأخلاق المتحفظة فى رواياتهن ، فقد كانت معظمهن فتيات وفيات لآبائهن وعائلاتهن وصديقاتهن ولا تبغين الإساءة إليهن بما قد يشوب كتاباتهن بالرذيلة تحت أى ستار . وفى معظم الأحيان كانت الكاتبة مدينة بتعليمها لوالدها الذى كانت تكن له كل الاحترام والتقدير ، مما كان يعوقها إن شاءت أن تترك نفسها على سجيتها للتعبير عن مشاعرها . ونجد مثالاً لذلك فى الكاتبتين : ماريا إدجورت Marise Edgeworth وفانى بيرنى Fanny Burney فالدكتور بيرنى وريتشارد إدجورث كانا يجدان فى ابنتيهما الموهو بتين زمالة فكرية ، كانا قد افتقداها فى حياتهما الزوجية ، فوجدا فيهما امتداداً لذواتهما ، مما دفع بهما إلى الرغبة فى تشكيلهما حسبما شاءوا . وقد كان لذلك أثره على كتابات ماريا أدجورث . فمن الملاحظ أنه عند كتابة أول رواية لها دون علم والدها ، وهى سراية داكرنت Rackrent Caetle تظهر نبوغا حقيقياً . ثم اختلف أسلوبها بعد ذلك عندما كتبت بعلم والدها حيث حشت أعمالها بالتعليقات الأخلاقية ، بل نصحت القارئات بعدم قراءة أى نوع من أنواع الروايات !

واستطاعت جين أوستن أن تتجنب هذا الموقف الدفاعى الذى أوقع معظم الكاتبات فى فخ الإزدواجية . فهن يكتبن الروايات وينهين الجمهور عن قراءتها . وتتحدث اوستن صراحة عن ذلك فى روايتها « نورثآنجرابى » Northanger cebbey « إننى لن أكتسب هذه العادة السيئة لدى كتاب الرواية الذين درجوا على الحط من شأن البناء الروائى وهم بصدد إضافة عمل آخر إليه ، حيث ينهون بطلاتهم عن قراءة الروايات التى ينعتونها بأقبح الأوصاف» . فقد لاحظت أوستن أن هناك محاولة للتقليل من شأن الروائى فى حين أنها تعد الرواية كالعمل الذى باستطاعته أن يظهر أعظم مواطن العقل ، فهى تعكس معرفة شاملة بالطبيعة الإنسانية فى تنوعها .

ولا يخفى علينا الإضافة الهامة التى أسهمت بها جين أوستن للبناء الروائى كفن . وإن كان الأدب الروائى للمرأة قد حط من فن الرواية فى أوائل القرن الثامن عشر ، فقد تغير الوضع خلال خمسين عاما فيما بعد ، حيث ظهرت كاتبات للرواية فى إنجلترا استطعن أن يجتذبن احترام الجنسين على السواء ، بل إنهن احتكرن ميدان الكاتبة الروائية وأضفن إليها شكلا جديداً وبناءً جديداً مما زود فن الرواية بنمط كلاسيكى لم تعهده من قبل . وعلى الدارس للتاريخ الأدبى بعامة ألا يتجاهل إسهام المرأة فى هذا النوع الأدبى ، حيث كان لها دور إيجابى هام ، سعى إلى تنقيح الشكل وتنويع المضمون حيث طرق مواضيع لم تكن تطرق فى الأدب من قبل . فقد ساهمت المرأة فى دفع العمل الروائى إلى التلخيص والإيجاز حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم .

من أشعار بيرم التونسى

من كلمة هايفة

من هفوة أو كلمة هايفه نتحمق ونقوم
نسب وندب ، ويدور العراك بالشوم
وكل محموق وله فرقه تقوم بهجوم .
من قبل ما تعرف الظالم من المظلوم
تبقى الشرارة حريقه والسحابه حسوم
لا شركة تنجح ولا عيله صفاها يدوم
وفين نشوف العدل ولا السفينه تعوم
ما دمنا فوق قبلها قاعدين لبعض خصوم
تضحك علينا الحدادى فى السماء والبوم

المراجع العامة :
الين مويرز ، نساء أديبات ، ١٩٧٨. Ellen Moers, Literary Women,London, The Women's press,1978.
إيڤا فيجز، الجنس والذريعة ، ١٩٨٢. Eva Figes, sex and S ubterfuge, London, Macmillanprees, 1982.

الأغنية الهابطة.. والذوق العام

سلوى المرصفى
مها عبد اهادى
فيفى عبد الرحمن

فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية تقابلنا مع د. عزه كريم رئيس وحدة بحوث الأسرة .

ــ وعن رأيها فى المستوى الهابط للأغنية قالت :

● فى تصورى ليست الأغنية فقط هى التى هبط مستواها فى الفترة الأخيرة بل بعض الفنون الأخرى كالمسرح والسينما نتيجة لتأييد الظروف الاقتصادية والاجتماعية الذى أدى إلى انعكاس تلقائى على الكلمات

ــ ما الدافع لظهور هذه الظاهرة ؟

● تأثير الظروف الاقتصادية والاجتماعية أدى إلى انعكاس تلقائى على الكلمات أصبحت القيم الجيدة عند المؤلف تنحرف ، وانعكس ذلك على كلماته ، وبالتالى أصبح أى إنسان غير محترف يدخل فى مجال التأليف الغنائى يجد لأغنياته رواجاً ويرجع ذلك لزيادة عدد المغنين والمغنيات وبالتالى فهو يتطلب عدداً أكبر من المؤلفين وبالتالى نصل لمستوى غير مقبول .

ــ هل من الممكن تحديد المستمعين لهذه الأغنيات الهابطة ؟

● إننا نجد رواجاً لهذه الأغنية لدى بعض الفئات من الجمهور وهى الحرفيين والطلاب والشباب والسبب انهم يستجيبون إلى اللحن أكثر من استجابتهم للمعنى . بالنسبة للحرفيين نجد أن هذه الأغنيات تتجاوب مع أخلاقياتهم وقيمهم وهى تعبير عما فى داخلهم وتعبير عن البيئة والوسط الذى يعيشون فيه ، ولكن إذا وجد الأغنية الجديدة الراقية فسوف يرتقى معها مثلاً فى الستينات كان الحرفيون لا يجدون سوى الأغنيات الراقية فكان لابد أن يتأقلم معها . عكس الآن طالما وجد الأغنية التى تتميز بالابتذال والكلمات الخارجة فيه نتفق مع إخلافهم وخصوصاً طبقة الحرفيين التى ظهرت مؤخراً وأثرت ثراء فاحشاً وأثر ذلك على سوء القيم الأخلاقية داخل المجتمع المصرى لانتشار القيم الحرفية فنحن الآن فى عصر الحرفيين فهم يستجيبون لهذا النوع من الغناء لأنها تعبر عن هذه الطبقة .

أما بالننسبة لشباب نتيجة للفراغ والضغوط الاجتماعية والإيقاع السريع للحياة أصبح الشباب غير قادر على التعمق فى أى شىء طالما يجد أغلب الأمور سهلة فلا مانع من الاستجابة لهذا النوع من الغناء .

ــ ما هو العلاج لهذه الظاهرة ؟

● لابد من وجود رقابة مشددة ولابد من تدخل الدولة ، فلا تسمح بتسجيل هذه النوعية من الأغانى الهابطة مثل أغانى أحمد عدوية (السح الدح أمبو) والمفروض أن توظف الأغنية للقيام بدور ثقافى .

ــ وبسؤالها عن دور مركز البحوث الاجتماعية بالنسبة لعلاج هذه الظاهرة قالت :

● أجابت : المركز لا يدرس هذه الظواهر البسيطة ، فالأغنية لا تؤثر على الأخلاق بل تؤثر على الذوق العالم ــ فمن الممكن أن يكون للتمثيلية أو الفيلم آثراً أعمق كحدث متكامل . إنما تأثير الأغنية يجعل الشباب يستخدم ألفاظاً غير لائقة ويستمتع بها وتهبط من تذوقه الفنى أكثر مما تدفعه للانحراف .

الأستاذة/ فضيلة توفيق الشهيرة بأبلة فضيلة ــ **رئيس مراقبة التخطيط الأذاعى** ظاهرة انتشار الأغانى الهابطة هى ظاهرة فظيعة جداً وللأسف فإن الجمهور يقبل عليها . ونسمعها فى المقاهى والمحلات العامة إنما على مستوى جمهور راقٍ لا أعتقد وان وجدنا بعض الأسر تشتريها وتسمعها فإن ذلك يرجع إلى ضغط المشاكل والظروف الاقتصادية فأصبح هناك احتياج لأي شىء سهل خالٍ من التفكير ، ولذا فنحن نجد إقبالاً شديداً على مسارح القطاع الخاص وبالرغم من أرتفاع سعر التذكرة فنحن نجد مستوى معيناً متمثلاً فى الطفيليين والحرفيين يقبلون على المسرح الخاص والأغنية الهابطة فهم لم يذهبوا إلى مسرحية مجنون ليلى أو المسرح القومى ولم يحضروا ندوة ثقافيه لأن المسرح القومى والطليعة غالبا ما يقدم قيمة فنية .

ــ فإذا كانت هناك ظروف تجبر شعبنا على سماع هذا النوع من الأغنيات لكنه سوف يعود لسماع الأغنيات الجيدة ويتذوق الكلمة واللحن لأن شعبنا حساس ولديه وعى . فهى فورة فى طريقها للزوال .

ــ ما مراحل أنتاج الأغنية فى الأذاعة ؟

ــ بالنسبة للإذاعة فهى لا تنتج الأغنية الهابطة فهناك لجان متخصصة لإنتكج الأغنية فتمر بعدة مراحل لتصفيتها من الشوائب أولاً تدخل الأغنية (لجنة نصوص) بها شعراء كبار مثل محمد عبد الوهاب ليحكموا على صلاحية تلحين الأغنية وثانياً يقوم بتلحينها كبار الملحنين ثالثاً تدخل لجنة استماع ثم بعد ذلك تذيعها الأذاعة لكن الناس يقبلون على مطرب الكاسيت ولا يقبلون على أغنية جيدة عندما تنتج لإذاعة مثلا أغنية لمطرب جيد فى وسط زحمة مُطربى الكاست .

هناك شرائط كاست تتبع القطاع العام ؟

نعم شرائط صوت القاهرة تابعة لاتحاد الإذاعة

ورد سهواً فى باب إنتاج تحت الأضواء بالعدد الماضى ٤٩ أن الأديب مصطفى مشرفة ، هو نفسه العالم على مصطفى مشرفة . ولقد نتج الخطأ عن تشابه الإسمين ، والإسم الكامل للأديب هو مصطفى مصطفى مشرفة ، وهو شقيق العالم المذكور .

والتليفزيون فهي تساهم بإذاعة الأغاني التي أنتجتها الإذاعة الجيدة وتبيع الشرائط بقصد الربح ولكنها لا تنتج بل تأخذ الأغاني المشهورة من الإذاعة والتليفزيون

هل من الممكن منع ظهور هذه الأصوات ؟

● أحمد عدوية مثلاً معتمداً في الإذاعة لكننا لا نستطيع إذاعة أغانيه لأنها مختلفة عن الأغاني المعتمدة بناءاً على موافقة اللجنة عليها فأغانيه تدخل تحت المصنفات الفنية ويبدأ بعمل تنقية لها [فلا يصح ان يسمع اطفالنا مساء الخير بالنهار وصباح الخير بالليل — وحبة فوق وحبة تحت] مع أن أحمد عدوية صوته جميل ولو غنى اغاني لها مضمون وشعبية لأن صوته شعبي ، ونحن لا نمنع من ظهور هذه الأصوات مثل أحمد عدوية حسن الأسمر بشرط أن يسيروا في القنوات الشرعية .

وتطلب أبلة فضيلة أن تسأل هي سؤال لنا جميعاً .

(الشعب المصري له علينا حق) هؤلاء المطربون الذين أنجبتهم مصر أكثر من عباقرة مثل سلامة حجازي . . الخ ماذا نريد بعد ذلك لابد لهم أن يقفوا وقفه ويعيدوا النظر فيما يغنوه ويبدأوا في تقديم الفن الجيد لا الفن الهابط — لأن الشعب المصري له حق علينا جميعاً فلا بد أن يمدوا أيديهم للدولة وللعمل الجيد .

هل هناك لجان لاكتشاف الأصوات الجديدة ؟

نعم توجد في الإذاعة لجنة مخصصة لاختيار الأصوات تجتمع مرة كل أسبوع تضم كبار الملحنين والفنانين وجميع الأصوات التي ظهرت عن طريق هذه اللجان ويشترط في الموهبة أن يتبناها ملحن ويذكيها لكي تكون العملية جدية ودرجة النجاح تعطى للصوت المبشر على الأقل .

الدكتور/سمير نعيم رئيس قسم اجتماع ووكيل كلية الآداب ماذا تعني بالأغنية الهابطة ؟

هي أغنية لا تحمل معنى فهي ليست سوى ترديد لعبارات أو كلمات غير أخلاقية تدل على تدهور الذوق الفني من جهة — وتدهور القيم الإنسانية من جهة أخرى . ولابد أن نتوقع ان انتشار هذه الأغاني ورواجها في الأوساط المختلفة للمجتمع انما يشير إلى تدهور عام في القيم الاجتماعية عموماً — وانعدام لمعنى الحب الحقيقي كقيمة ، وانعدام لمعنى المشاعر الانسانية المتبادلة بين البشر وأنعدام لمعنى الانتماء للمجتمع .

هل هناك فرق في نوعية الأغاني المنتشرة الآن والتي كانت تذاع في الستينيات ؟

لو فرضنا ان هذه الأغنيات الهابطة زاعت وانتشرت بعد بداية الانفتاح الاستهلاكي الاقتصادي وبين تلك الأغنيات التي كانت سائدة في فترة الستينيات بصفة خاصة لأدركنا الفرق ليس فقط في نوعية الأغاني بل في نوعية القيم السائدة بين الناس في الستينيات . كانت الأغنية تعبر عن مشاعر إنسانية عميقة . فعلى سبيل المثال كان يغني للحب الصادق والحقيقي بين الرجل والمرأة — وكان يغني للمرأة لتأخذ دورها بجوار الرجل في عمليات التنمية والتقدم الاجتماعي فكأن يغني للمصانع والمزارع والاستقلال الاقتصادي . ويغني لمحاربة الاستعمار في كافة صوره ، فكانت الأغنية تدين المتخاذلين فكانت هناك معانٍ رائعة يتغنى بها . هذه المقارنة التي نعقدها الهدف منها علمياً تشريح المجتمع بين الفترتين .

وكيف نقاوم هذه الموجة ؟

لا نستطيع أن نلغي الأغاني الهابطة بجرة قلم وهذه الكسور التي ظهرت على سطح المجتمع ، إنما تدل على وجود خلل اجتماعي خطير في جسد المجتمع لابد من مواجهته فلا نستطيع أن نعالج الأمراض دون معالجة الأمراض التي تدل عليها الأعراض — اى لانستطيع أن نلغي الأغاني الهابطة بجرة قلم ونضع بدلاً منها أغاني جيدة . ولا نستطيع أن نلغي الأفلام السينمائية الهابطة التي تخاطب غرائز الناس ونضع بدلاً منها أفلاماً جيدة ، ولا نستطيع أن نمنع ظاهرة تعاطي المخدرات أو تهريبها بمجرد إتخاذ إجراءات بسيطة أو بجرة قلم .

أذن هناك أشياء جدت على مجتمعنا في هذه الفترة ؟

نحن لانشير فقط إلى الأغنية الهابطة بل نشير إلى الأصناف السلوكية الهابطة فيما يتعلق بالحفاظ على المال العام والممتلكات العامة مثلاً يجب أن نشير أيضاً إلى ظاهرة أخرى شديدة الخطورة على المجتمع تتلازم مع الأغنية الهابطة مثل انتشار المخدرات وبصفة خاصة المخدرات البيضاء ولابد ان نشير أيضا إلى التسيب في الأجهزة الإدارية — مع كثرة الرشوة وانتشار ظاهرة الأهمال الشديد لدى الموظفين العموميين في اداء واجبهم كل هذه الأمور مرتبطة ببعضها أشد الأرتباط ولا يمكن أن نحدد ظاهرة واحدة منها منعزلة عن الأخرى .

— ما رأى علماء الاجتماع فيما حدث من خلل للمجتمع ؟

فلو نظرنا على ضوء هذا الكلام للمجتمع المصري لوجدنا — في رأى العلماء الاجتماعيين والسياسيين والاقتصاديين — ان الانفتاح الاستهلاكي قد قلب موازين المجتمع رأساً على عقب . أصبح السائد فيه طبقة الطفيليين الذين يكسبون دون عمل وطبقة السماسرة . والمضاربين والتجار في السلع المستورده وهؤلاء من صفاتهم الاستهلاك أساساً أكثر من الانتاج كما انهم يفتقدون إلى قدر من الثقافة أو القيم الأصيلة ولا يهمهم إلا أنفسهم حتى لو كانت سلوكياتهم تصيب المجتمع بابلغ الضرر وهناك أمثلة عديدة .

وماذا نتوقع من هؤلاء الذين لا ضمير لهم والذين لا ينتجون ولا يفيدون المجتمع والذين همهم تكوين الثروات بأسرع وقت وبأى وسيلة هؤلاء ليس لهم قيم اخلاقية ولا مشاعر انسانية ولا مشاعر انتماء للوطن . هم يفتقدون إلى كل ذلك وليس فقط الذين يساعدون على انتشار سماع الاغنية الهابطة وطبعها على الكاسيت وترويجها وافساد الذوق العام لانهم يجنون من وراء ذلك مبالغ طائلة .

وللأسف توارت في هذه الفترة القيم البناءة . الذين يعملون والذين ينتجون لا يحصلون على المركز الاجتماعي أو على التشجيع من المجتمع ولذلك لأننا نجدهم يائسين أو يلجأون إلى الطريق الآخر ؛ وهو المساهمة في إفساد المجتمع أو مساندة القوى التي تساعد على انتشار هذه الأمراض في المجتمع .

من أشعار بيرم التونسي

العيون

من العيون ياسلام سلم — شوف واتعلم
تحت البراقع تتكلم — والدنيا نهار

***

وعيون تقول لك أنا عارفاك — والنبي ما انساك
من يوم ما شفتك م الشباك — ياجدع ياصغار

***

وعيون بسر الحب تبوح — كدا بالمفتوح
وتعرف القلب المجروح — ماعليهش ستار

***

وعيون تَسبل فوق الخد — دى حد فصل
وعمرها ماتكلم حد — عيون أحرار

***

وعيون تحقق فيها بشوق — تهرب على فوق
بتقول لك أبعد عنى بذوق — نظراتك نار

***

وعيون ماتعرف زعلانه — أوفر حانه
صباح مسا أهى ستهانه — صاحبة أفكار

الأغنية الهابطة .. والذوق العام

وما الحلول التى تراها سيادتكم لعلاج هذه المشكلة ؟

إننى أشعر بالتفاؤ ل لتغير سياسة الدولة ــ وتحويل الانفتاح ــ الاستهلاكى إلى انفتاح انتاجى وليس معنى الانفتاح الانتاجى الانفتاح على الدول الخارجية لأن مصر لن تنغلق فى أى فترة من فترات تاريخها الطويل على نفسها .

فهنا ليس التحول من صورة أنفتاح لصورة أخرى من الانفتاح ولكن التحول هنا من نمط أقتصادى أستهلاكى تابع للخارج إلى نمط أقتصادى منتج معتمد على الذات ومستقل .

كما اتضح لنا جميعا بعد حادث اختطاف الطائرة المصرية انه لا يمكن أن يكون هناك استقلال سياسى إلا إذا كان هناك استقلال اقتصادى وانتاج وتخطيط بعيد المدى لكل من التقدم الاقتصادى والعدالة الاجتماعية وذلك ما كنا نراه فى فترة الستينيات بالفعل فأننا فى هذه الحالة إذا لم ننقض على الظواهر السلبية بما فيها الاغنية الهابطة فسوف تكون الكارثة بلا شك .

لابد من تعديل فى الهيكل الاجتماعى : يضمن ان يحصل المنتجون الحقيقيون فى مصر على المركز الاجتماعى والتقدير الاجتماعى اللائق لهم ــ تغير فى هذه الهياكل بحيث لا يسود شعار (اللى معاه قرش يساوى قرش) ولكن يصبح شعارنا (عاشت كل يد تنتج من أجل مصر) .

● فحين تحدث التغيرات الهيكلية فلابد أن يصاحبها وبشكل طبيعى جداً تغير فى وسائل الإعلان والقيم التى تنشدها وتغير فى نوعية الاغانى وتشجيع المواهب الحقيقية الموسيقية والفنية بوجه عام وتشجيع للادب الراقى والكتاب بوجه خاص وللانتاج الفنى بوجه عام .

نماذج من المواطنين

١ - الاسم/محمود سيد محمود السن ٣٠ سنة عامل نظافة .

يفضل سماع اغانى ام كلثوم اولاً ثم يستمع فى الدرجة الثانية لشرائط الكاست لأحمد عدوية وحسن الاسمر لأنهم مطربين شعبين يعبرون عن مشاعر وسلوكيات الطبعة الشعبية .

٢ - محمد فرغلى عطا/موظف

نوع الاغنية التى اعتاد على سماعها مثل توهان لحسن الاسمر/مقادير لبحر أبو جريشه كما يستمع لمحمد منير . شبابيك . . . الخ ويفضل فى الدرجة الأولى صوت عبد الحليم حافظ .

- كما يفضل سماع الاغنية القصيرة (لسرعة الرتم وخفة روح الاغنية) .



حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

نجيب الريحانى فى زى كشكش بيه عمدة كفر البلاص

على الكسار فى زى بربرى مصر الوحيد

عمر الجيزاوى فى زى الصعيدى وبيده عصاه

محمود شكوكو فى زى الأرجوز وطرطوره على رأسه .

شخصيات اخرى كثيرة ظهرت على خشبة المسرح المصرى الحديث ورسمت ملامحها بالازياء الثابتة التى لا تتغير فى الدور الذى اختاره صاحب الشخصية .

ورسم الشخصيات له حكايات قديمة فى تاريخ الفن المصرى . فقد عرفت شخصية (عفريت المحمل) فى عهد المماليك ، وكان يقوم بالرقص والشقلبة والتهريج امام جمل المحمل اثناء تطوافه فى القاهرة حاملاً كسوة الكعبة . وكان دوران المحمل من ايام الاحتفالات الهامة مثل الاحتفال بوفاء النيل ، لأن دوران المحمل كان يتم استعداداً للحج الى بيت الله الحرام كل سنة .

وعفريت المحمل رجل مهرج يرتدى ملابس حمراء مكونة من سروال وقميص وعلى رأسه طرطور أحمر أيضا . وهو يجيد لعب الاكروبات كما يجيد الرقص على انغام الطبول والمزامير التى تمشى فى مركب المحمل .

وفى العصر الحديث ظهرت شخصية (عفريت الليل) بعد إدخال مصابيح غاز الاستصباح إلى القاهرة ، فكان هذا الرجل يرتدى ملابس زرقاء مكونة من بنطلون وقميص أو جاكته فى الشتاء وبيده عصا طويلة فى آخرها شعلة يقربها من الفانوس . وكان (عفريت الليل) يجرى فى الشوارع وإلى الحارات حافيا لتشعل الفوانيس قبل المغرب ثم يطفئها ساعة الفجر . وكان الاطفال يغنون له فى الجيل الماضى اغنية شهيرة مطلعها :

(عفريت الليل أبو سبع رجلين)

ومن الشخصيات الفنية المشهورة فى الماضى شخصية النقرزان ، ومع أنه كان معروفا فى القاهرة إلا أنهم كانوا يزعمون دائما أنه اسكندرانى . لأنه كان يلبس ملابس أهل الاسكندرية ، فى ذلك الزمان وهى السروال الواسع المنفوخ والصديرى الصغير الذى تظهر منه اكمام القميص . وكانت كلها . باللون الاسود والاحمر ومطرزة ومذهبة ، وكان يضع على رأسه طاقية صغيرة ويمشى امام المواكب حافيا وخلفه زفته الموسيقية التى يقودها طبال يدق طبلته بعصا صغيرة من الخيرزان . . وكان النقرزان يلعب بعصا طويلة فى رأس كرة ، فيقذف بعصاه فى الهواء ثم يتلقاها على جبهته أو على ارنبة انفه لينال التهليل والتصفيق من المتفرجين .

ولكن شخصية الصعيدى التى قدمها عمر الجيزاوى كانت من امتع الشخصيات : لسرواله الواسع وجلبابه القصير وعمامته التى يرخى منها شريطا طويلا خلف ظهره . . وعصاه الطويلة .

كان الجيزاوى رجلاً مهذبا جداً رقيقاً ومحبوبا ، ولذلك كانت شخصية الصعيدى التى صورها تزيد من محبة ايضا ، تماما مثل شخصية بربرى مصر الوحيد التى مثلها على الكسار . . وقد ذكرنى ذلك بشخصية الفنان الباڤارى التى تقدم فى ميونخ ببدلته الخضراء المزركشة وقبعته الخضراء أيضا والمائلة على جنبيها وفوقها ريشة طائر ، وهو يخرج للغناء والرقص على خشبة المسرح الصغير فى الحانة الكبيرة التى كان يخطب فيها هتلر . وكان سامعوه يشربون اقداح البيرة .

هذا المشهد ما زال موجوداً فى ميونخ

ولكن الاراجوز والصعيدى وعفريت الليل وعفريت المحمل وغيرهم من النماذج الفنية اختفت من حياة القاهرة هل تعرف السبب ؟

أظن ان احداً لم يستطع غزو والفنون فى أوربا . . ولكن بعض اهل الفن عندنا اعتقدوا أن النماذج المستوردة خير مما عندنا . ولعلهم سقطوا فى بئر النسيان .





محمود الهندى

الفنان بابلو بيكاسو

اللوحة جرنيكا

فى الأعداد السابقة قدمت مجلة القاهرة قراءات تشكيلية لكل من المفكر العالمى روجيه جارودى ، وأرنهيم والناقد المصرى الراحل محمد شفيق ، والناقد العالمى جوزيف بالوإى فابر ، ونقدم بدءاً من هذا العدد قراءة الناقد فتحى العشرى لنفس اللوحة «جرنيكا» .

وقع نبأ ضرب «جرنيكا» الإسبانية على «بيكاسو» وهو فى باريس وقع الكارثة بحيث وصف «بول إيلوار» ـ رفيقه فى ذلك الوقت ـ حالته بأنه كان محموماً عصبيًّا لا يعرف ماذا يفعل ولا كيف يفعل ، لقد كان متأثراً تأثراً بالغاً أفقده الإرادة والحركة والعمل طيلة ليلتين ، بعدهما وفى أول مايو أخذ يخط بقلمه الرصاص اسكتشات سريعة ومختلفة هى التى كونت فيما بعد لوحته الكبيرة العظيمة «جرنيكا» .

ومن هنا ظهرت واضحة جلية ، وطنية «بيكاسو» قبل إنسانيته ، فلو أن هذا العدوان حدث فى مكان آخر غير وطن «بيكاسو» فى فرنسا نفسها ، لما اهتز كل هذا الاهتزاز ، ولما انفعل كل هذا الانفعال ، وهذا شىء طبيعى .

أما الاسكتش الأول الذى تحدث عنه «إيلوار» والذى خطه «بيكاسو» بانفعاله الساخن وتدفقه المباشر ، فقد ظل بعناصره الأساسية وتكوينه العام وشخصياته وحيواناته وأشيائه ، هو الشكل النهائى للوحة .

وأما بناء (اللوحة) ذاتها فيعتمد أساساً على التكعيبية) التى بدأها «بيكاسو» وأخذ يمارسها حتى عام ١٩٢٠ إلى أن استعادها فى هذه (اللوحة) ، فضلاً عن التأثر بالأقنعة الأفريقية فى تحديد الشكل العام للوجوه .

وقد اكتشف النقاد جميعاً ذلك المثلث الهرمى الذى صوره «بيكاسو» إطاراً للوحته ، فقاعدته اليمنى ترتكز عليها القدم الكبيرة والقاعدة اليسرى ترتكز عليها قبضة الفارس وكلتاهما فى أسفل اللوحة ، فى حين أن قمة الهرم أو الشكل المثلث ، يمثله المصباح المعلق والمتدلى من السطح اللا نهائى .

كما اكتشف النقاد جميعاً ذلك التوافق بين لوحة «جرنيكا» ولوحة «ديلاكروا» (الحرية تقود الشعب) ؛ ولعل هندسية بناء اللوحة المعتمدة على العلم أو العقل لا تتعارض مع شفافية الوجدان المنطلقة من الحس والشعور لدى الفنان ؛ كل ما فى الأمر أن الرؤية فرضت التكوين والشكل معاً ، وهى الرؤية القائمة هنا على تشابك الأحداث وترابطها معاً .

هذا التشابك يوحى بفن (الأرابيسك) الذى تأثر بروحه الفن الإسبانى عموماً ، نتيجة لقيام الحضارة العربية واستمرارها فترة طويلة فى إسبانيا ، أما هذا الترابط فتوحى به ملامح الاحتجاج والغضب الواضحة على كل عناصر اللوحة : الجواد ، الفارس ، المصباح ، النافذة ، الشمس ، الجريح ، الأم الثكلى ، الجسد المحترق ، الطائر الصغير ، الضوء ، اليد التى تدفع المصباح ، المرأة المندفعة نحو الجواد ، فضلاً عن الأجسام الكثيرة المنتشرة على سطح اللوحة .

وبرغم فن (الأرابيسك) وشكل الأقنعة الأفريقية والتكعيبية التى بدت واضحة فى لوحة «جرنيكا» ، فإن «بيكاسو» كان قد عمد منذ البداية إلى تجاهل كل أساليبه الفنية السابقة والبحث عن شكل خاص يناسب هذا الموضوع الخاص ، ولهذا تعد لوحة «جرنيكا» ، مرحلة خالصة لا صلة لها بما قبلها أو بعدها من أعمال فنية ابتدعها «بيكاسو» .

فى هذه (اللوحة) ، عانى «بيكاسو» على عكس ما كان يحدث له وهو ينجز أعماله الأخرى ، تلك الأعمال التى كان ينفذها بيسر وبساطة وتلقائية دون معاناة حقيقية ؛ فقد أراد أن يصب فى «جرنيكا» كل مشاعره وانفعالاته وإنسانيته ، ولهذا تميزت ولهذا أخذت مكاناً فريداً وسط أعماله الكثيرة والمتنوعة ؛ وفى هذه (اللوحة) استعان «بيكاسو» على عكس ما كان يحدث فى لوحاته الأخرى ، بكل شىء ، القلم الأسود والأقلام الملونة والحبر الصينى وألوان الزيت والألوان المائية .

العمارة الداخلية «الديكور»

فى عصر لويس السادس عشر

صلاح كامل

ورث الملك لويس السادس عشر عرش فرنسا سنة ١٧٧٤ عن أبيه الملك لويس الخامس عشر والذى عرف عنه المجون والخلاعة مما أوصل فرنسا إلى حالة لا تحسد عليها ، فقد فرقتها الخلافات السياسية والدينية ، مما أفقدها اعتبارها فى نظر الأمم الأوروبية الأخرى .

وكان الملك لويس السادس عشر غير ناضج فسيولوجيا ولا عقليا ، كما كانت زوجته « مارى انطوانيت » النمساوية لها نزواتها الخاصة ، فكانا يقفان كالأطفال على حافة بركان الثورة وسط حاشية زال بينها وبينها الصدق والأمانة والتفاهم . مما دعى أدباء فرنسا أن يرفضوا كل ذلك ، وينضمون إلى الشعب بصورة قاسية .

وقد سادت أوروبا عامة وفرنسا خاصة فى ذلك الوقت موجة من الكلاسيكية الحديثة فى الفن ، حينما وصل الفن فيها إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه من حرية فى أواخر حركة الروكوكو . وحينما لم يستطع الفنان أن يضيف شيئاً جديداً إلى هذه الحركة - رغم مناخ الحرية التعبيرية التى أتاحتها له ، ووجد نفسه يدور فى حلقة مفرغة لا يستطيع الفكاك منها . لم يجد أمامه من مخرج إلا العودة إلى أصوله الكلاسيكية القديمة يحاول أن يستكشف فيها ما يمكن أن يعطى للفن دفعة جديدة .

والحقيقة أن هذه العودة إلى القديم لاستلهامه ، لم تتميز بها حركة الكلاسيكية الحديثة فحسب بل إن أوروبا كلها كانت تحسّ أنها قد ضلت الطريق فى الفن ، رجعت إلى جذورها الكلاسيكية لتنير لها الطريق ، فقد حدث ذلك فى عصر النهضة - أخاله يحدث الآن .

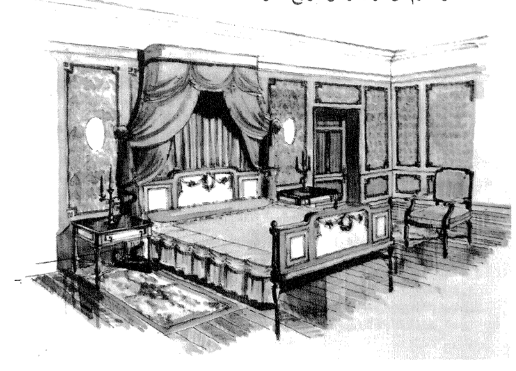
وما أحرى بنا نحن العرب الآن ونحن بصدد البحث عن هوية لفنوننا المعاصرة ، أن نرجع إلى تراثنا العربى الإسلامى ، ندرسه ونقننه ونأخذ منه القيم الفنية التى يمكن أن نبنى عليها فنوننا الحديثة .

لقد كان من الأسباب التى دعت إلى ظهور الكلاسيكية الحديثة فى أوروبا الملل الذى أصاب الناس من طراز الروكوكو ، الذى كان قد أعطى الفنان حرية كبيرة فى التعبير مما أفقد الفن الضوابط التى يمكن أن نقيم من خلالها ، فالخطوط المبالغ فى انحناءاتها ، والإفراط فى عدم التماثل الذى تميّز بها الروكوكو ، كانت فى حقيقة الأمر تعبيرا عن فترة اللهو والعبث والإسراف . وكان طريق الخلاص من ذلك كله هو الرجوع إلى الأصول الكلاسيكية « الرومانية واليونانية » واتخاذ المعايير الفنية ، مما كانت تعطيه هذه الأصول من قيم فنية ، فاتجه الفن فى الكلاسيكية الحديثة إلى الخطوط المستقيمة والمتوازية والتماثل فى الشكل ، ونبذ جميع الخطوط المنحنية ، كما اتجه إلى البساطة الشديدة فى التعبير .

وقد وجد هذا الاتجاه الجديد فى الفن مرتعاً خصباً فى عصر لويس السادس عشر ، حيث كان الجو العام فى فرنسا مهيأ تماما لاستقباله . فقد كان يعتمد أول ما يعتمد على البساطة وعدم البذخ ، مما جذب إليه الطبقة الأرستقراطية التى بدأت تثنيه إلى العواقب الاقتصادية والاجتماعية الخطيرة التى قد يسببها الإغراق فى البذخ والتكلف . .

ومن الطريف فى ذلك الوقت ، ما دار من نقاش وجدل بين الفنانين حول الشرعية الجمالية لاستعمال الخطوط المستقيمة أو المنحنية - فكان المتحيزون

● ركن للنوم من طراز لويس الرابع عشر ●

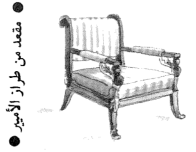


للخطوط المنحنية يدافعون عن وجهة نظرهم بقولهم أن الخط المستقيم لا وجود له فى الطبيعة ، حتى الأفق البحرى فهو فى الواقع خط منحن ، بينما كان معارضوهم يعتقدون أن الخطوط المنحنية قد انتهكت وخربت كل المبادىء الإنسانية الأساسية التى أنكرها العقل البشرى ، وكانت الغلبة لأصحاب الخطوط المستقيمة لأنها فى الحقيقة الأكثر تمشيا مع متطلبات العصر .

قامت الثورة الفرنسية وسقط سجن (الباستيل) وأعدم الملك لويس السادس عشر وزوجته الجميلة (مارى انطوانيت) وتأسست رقابة شعبية على الحكم يضطلع بها الشعب عوضا عن النبلاء ، وأعلنت مبادىء الحرية والإخاء والمساواة .

ولنا أن نتصور حال الفن فى فرنسا بعد قيام الثورة وانتقال السلطة إلى الجماعات الثورية ، وتسرّب أموال الطبقة النبيلة إليها . فقد فقد الفنانون الرعاية والتشجيع التى كانوا يتمتعون بها من نبلاء فرنسا ، ولم يجدوا أمامهم إلا فئة من أصحاب السلطة بعيدين كل البعد عن التذوق الفنى . مما تسبب فى تحول الكثير من الحرفيين والفنانين إلى مجالات أخرى بحثاً وراء الرزق .

وعلى العموم فإن الفترة الواقعة بين قيام الثورة وبين تنصيب نابليون إمبراطوراً على فرنسا والتى تعرف بفترة « الديركتوار » قد ضاع فيها الكثير من تقاليد الفن الفرنسى الذى كان قد تبلور فى القرن الثامن عشر . وحاول الصناع الذين بقوا يمارسون عملهم أن يحافظوا على روح تقاليدهم مع البحث عن صيغ وتفصيلات فنية وزخرفية بعيدة عن الأرستقراطية ، التى ولى عهدها . فاتجهوا تدريجيا إلى زيادة التصنيع الآلى للأثاث بدلا من الإنتاج الحرفى ، مما يساعد على الإنتاج ويقلل من تكاليفه ، ويجعله فى متناول فئات أكثر من الناس .

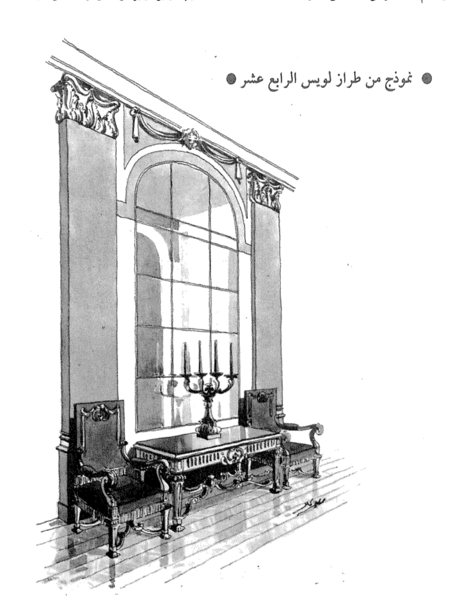

● مقعد من طراز الأمبير ●

وبعد تتويج نابليون امبراطورا على فرنسا عام ١٨٠٤ حدثت تغيرات جذرية سياسية واقتصادية واجتماعية فى فرنسا ، نتيجة للانتصارات التى حققها نابليون . وحتى يتم إشباع طموحات الإمبراطورة التى كان من بينها تحقيق برهان ملموس مرئى لمجده . عين « جاك لويس دافين » الذى كان أحد الموقعين على وثيقة إعدام لويس السادس عشر ، رساماً للبلاط الإمبراطورى ومديراً للفنون ، فأصبح (دافين) رجل الساعة فى الفنون وتأثيره على الحياة الفكرية فى فرنسا فى تلك الفترة كان واضحاً . فظهر طراز « الأمبير » تحت رعايته .

وقد انتشر هذا الطراز بسرعة عجيبة فلم يبق فنان ولا صانع فى أوروبا وأمريكا إلا ودخل تحت السيطرة السحرية له ، والحقيقة أن السرعة التى انتشر بها كانت خارجة عن المألوف ، ولا تتناسب مع الفترة القصيرة التى حكم أثناءها نابليون ، وربما حدث ذلك لأنه فرض على الناس فرضاً ، بدلا من أن يسمح له بالتطور بصورة طبيعية .

ويمتاز هذا الطراز الإمبراطورى ، باستخدام الوحدات الزخرفية الكلاسيكية القديمة . . من مصرية فرعونية ويونانية ورومانية . فقد فتن الناس بتلك الفنون وما تعبر عنه من أمجاد حتى أنه كان يقال فى ذلك الوقت أن الأثاث يجب أن يظهر وكأنه صنع ليوليوس قيصر .

هذه لمحة سريعة عن طراز العمارة الداخلية والأثاث فى فرنسا فى عهد الملك لويس الرابع عشر وعهد الإمبراطورية ، وبعد أن تعرفنا على الظروف التى نشأت فيها هذه الفنون ، فإننى لأتساءل هل من المعقول أن نستخدم نفس هذه الطرز الآن فى بيوتنا العربية الإسلامية ●


● نموذج من طراز لويس الرابع عشر ●





سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندى



الحلقة الرابعة عشرة

يعود بصيرى ثانية إلى قلقه فقد مر يومان ونور لم يشرب ولم يأكل شيئا .

ــ يانور حرام عليك نفسك . . انت بتنتحر كده . . ده حرام .

ليته يموت ليرتاح من هذا الإحساس المروع بالخطأ . . . لم يحدث هذا لأحد من أهله . لقد قاومهم ليذهب إلى الأزهر ليكون شيخا عظيما وقبل أن يحقق شيئا من أحلامه يسقط فى الخطيئة لم يحقق علما ولا فضلا .

يومان لم ينم فيهما لم يأكل ولم يشرب . لا يشعر بحاجة إلى الطعام . قتلت فيه الرغبة للحياة فلا يريد أن يرى أحدا ولا يراه أحد إنه مدنس بفعل الشيطان . الظلام يلف جسده وقلبه وروحه .

تعب فأقفل عينيه وقبل أن يستغرق فى النوم سمع صوت بصيرى يناديه يانور افتح . . كل لك لقمة واحدة . .

بصيرى خير منه يعيش حياته دون ادعاء ، يصنع ما يريد ، لا يخفى شيئا من حياته .

لا تتبدى بصورة القديس وتصنع صنيع الشياطين . . . أنت منافق يانور .

ارتفع صوته :

ــ يارب . . كيف السماح ؟

الساعات تمر على بصيرى مرهقة . صديقه فى محنة لا يستطيع لها دفعا ، واليوم الثالث فى طريقه للانتهاء ونور لابد أن يقتله العطش والجوع . لن يستسلم بصيرى لنور ولن يتركه لنفسه . أخذ يدفع الباب بقوة حتى كسره ، فوجده راقدا منهوك القوى ضعيف الحركة ، لم يستطع حتى أن يصرخ فى بصيرى كعادته حين يصنع شيئا لا يرضيه . أجلسه بصيرى وهو يسنده على صدره ووضع كوز ماء فى فمه . يمج نور الماء فيسيل على ملابسه .

ــ اشرب يانور . . . اشرب يا أخويا

ــ ابعد يابصيرى . . . ابعد عنى

لماذا يشرب ؟ أليعيش ؟ وهل يستحق الحياة ؟ وقد خان كل ما كان يؤمن به ؟

ولكن بصيرى لم يبتعد أصر على أن يشرب ولم يتركه إلا بعد أن شرب . قدم له طعاما ولم ينجح بصيرى فى أن يجعله يأكل . فكر أن يذهب لعميه أبو الحجاج وحسين علهما يساعدانه فى إقناع نور بأن يأكل . تردد بصيرى فهو لا يريد من أحد أن يرى نورا فى هذه الحالة فهو يخفى سرا . ومن الخير ألا يقحم أحدا فى هذا الموقف ، لكن اليوم الرابع انتهى ونور يأخذ فى الضعف .

ــ ايه فيه قل لى . . أنا أخوك

أخرج نور كلماته ضعيفة خجلة

ــ خنت الله يابصيرى .

ــ ياأخى الله غفور رحيم .

لا شك أن إيمان بصيرى بالله أقوى منه ، فهو يراه غفورا رحيما ، أما هو فيراه جبارا منتقما . بصيرى لم ينافق أما هو فنافق ربه . ادعى لنفسه ما لا يمثل حقيقته . لقد تكشف على الحرام . وهم بالزنا لولا أنين المتعة الذى تعالى من فتاته والذى أخذ يحركه نحوها ويذكره أيضا بأنه يفعل المنكر لتم كل ما أراد الشيطان .

أخذ يتمتم بالآية الكريمة « فراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذا الله » ثم رفع صوته قلبت الآية يانور . . قلبت الآية .

بصيرى يرجوه أن يأكل فلا يسمع منه إجابة غير دموع يسفحها

مر اليوم الخامس جَلَدُ نور يدهش بصيرى . اصراره على ألا يأكل غير مفهوم له . جسده يزداد ضعفا ليس الطعام وحده مصدر تعبه فهو يعذب نفسه من الداخل قال بصيرى لنفسه لابد أن أصنع شيئا . ذهب الى منزل عبد الرحيم العطار . وجده حزينا فابنته أيضا مريضة . تركه وانصرف فعالم نور كله مريض .

عاد إلى نور فى السماء .

ــ يا نور عطيات عيانه وباين عليكم حتموتو سوا . . . ياخى كل قوم . . . اصحى . . .

وضع له ملحا فى الماء وأسقاه اياه عينا نور تتمركزان فى السقف تائهة بعيدة عنه .

ــ يا نور قوم صلى

كيف يواجه الله فى صلاته وقد خانه .

نام بصيرى فقد أجهده نور . الحياة معه أصعب بكثير من الرحلة فى الصحراء ومفاجآتها .

استيقظ بصيرى على آذان الفجر

ــ قوم يانور صلى . . ياأخى رد .

جلس بصيرى على الأرض وقد شعر بالعجز عن صنع شىء لنور ، ولو أنه استمر على ذلك أياما فلابد أنه ميت . لن يجلس هكذا مترقبا هذه اللحظة سيصنع أى شىء حتى يأكل ولو اختطف عطيات وأعادها إلى هنا . آه يانور لماذا لا تأخذ الحياة ببساطة ؟

لم يكن بصيرى قد استقر على شىء محدد يصنعه حين فتح الباب ورأى الشيخ الطيب يسير فى الصالة ويدخل على نور فى حجرته .

انخلع قلب بصيرى من المفاجأة . واسترد انفاسه ليحمد الله على حضوره ، فقد أدرك أن مشكلة نور قد حلت ، فوقف مكانه لا يستطيع حراكا .

رفع الشيخ الطيب صوته بحنان الأب .

ــ يانور الدين . . . يانور الدين

رآه نور . . . عرفه . . . تمنى لو مات قبل أن يولد على أن يراه الشيخ الطيب ملوثا بالخطيئة . . . التفت حول ذاته . . . تداخل . . . اغمض عينيه حتى لا تريا الشيخ وكأنما يخفف ذلك من حدة احساسه بالخجل منه . فلقد افتضح مع الله ومع الناس .

عاد الشيخ الطيب إلى ندائه وقد رق صوته كالطائر المتفانى فى عالم الحب .

- يا نور الدين . . . يا نور الدين .

افتح عينيك يا نور الدين لترى الحقيقة . . . لترى النور . . . لترى الحب .

فتح نور عينيه .

- شيخنا . . .

خرجت كلمته مبحوحة حزينة .

- يا نور الدين أتقتل نفسك .

أخذت الدموع تتساقط من عينيه واستمر الشيخ فى قوله .

- يا نور الدين قرأت آية وتركت آية . . . «نسيت همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه» . ولقد رأيت برهان ربك . . يا نور الدين ان الله جميل يحب الجمال فأراك الجمال لا ليفتنك وإنما ليثبتك ولقد ثبتك الله .

يانور الدين الحب طريق محفوف بالمخاطر ومن أرادنا فلابد أن يخاطر . وطريقنا طريق الحب . . فهو نور السماء وروح الأرض وقلب الإنسان . . من لا يعرف الحب لا يدخل طريقنا . . من لا يعرف حب الناس لا يعرف حب الله .

يانور الدين ان الله حبيب محب يحب الأحباء . . وسيلته حب واستغفاره حب ورحمته حب . .

يانور الدين لا تفسد الحب بالقنوط من حب الله ، فحب الله رحمته وسعت كل شيء .

اختبرك الله بالحب ليعلمك الرحمة ويملأ قلبك بنور الحب فهو نور الإيمان . إنما يملأ الله قلب عبده بالإيمان حين يملأه بالحب فلا إيمان بغير حب ولا حب بغير إيمان .

فالله لم يعط الإنسان اسما من أسمائه غير اسم واحد : هو الحبيب .

فاسكن أيها الحبيب للحبيب ولا تفسد الحب بالقنوط .

استرد نور الدين قوته . قفز نحو الشيخ وأخذ يقبل يده . سحب الشيخ يده وقبل رأس نور الدين وأجلسه . وغاب عنه من حيث أتى .

انتعشت روح نور الدين كما انتعش جسده ، وعادت إليه الحياة ثانية وأكل كثيراً وقبل أن ينتهي من طعامه نظر إلى بصيرى الذى اكتسى وجهه صورة الأبلة من الدهشة . فهو لم يستوعب ما حدث .

ــ أنت قلت سبعين جنيه دهب .

رد بصيرى وهو مازال فى ذهوله .

ــ أيوه قلت

ــ وأنا حروح أجيب الجمال معاك من أى حته ان شاء الله تكون النوق العصافير من أرض النعمان .

عاد بصيرى إلى نفسه وهو يرد على نور الدين .

ــ ياسلام يانور الدين . . دى حتبقى رحلة العمر بعديها مش حتسلى السفر .

ــ مش لازم تفكر فى بعديها . . أنت معاك كام منهم دلوقت .

ــ عشرين وبعد منرجع تاخد الخمسين .

ــ طب هات العشرين

ــ بعد الظهر .

ــ لا دلوقت

أخذ نور الدين النقود ثم لبس ملابسه .

ــ زينة الرجال يانور .

لم يرد على بصيرى وتركه وخرج متوجها إلى بيت عميه أبو الحجاج وحسين .

كان الصباح فى أوله فوجدهما يستعدان لتناول الأفطار يتعجب لنفسه لقد شاركهما الطعام وكأنه لم يأكل منذ ساعة واحدة .

كلم عميه عن رغبته فى الزواج عارض حسين فى أن يتم الزواج قبل أن يصل رأى العائلة فهذا أمر خطير لا يجب أن يتقرر فى مجلس العائلة الصغير فى القاهرة .

كان رأى أبو الحجاج أن يتم الزواج فهذا شرع الله يمكن أن يتخطى فيه موقف الأسرة .

رفع حسين صوته

ــ ده ميجوزش

أبو الحجاج

ــ ليه ميجوزش

تكلم نور الدين

ــ الشيخ الطيب جانى انهارده واداني الأذن بالزواج

تعجب حسين من قوله

ــ الشيخ الطيب مش فى القاهرة

ــ لكن جانى

ابتسم الشيخ أبو الحجاج

ــ هو من أهل الخطوة :

رد حسين

ــ أنا مآمنشى بالحاجات دى

قال نور الدين . .

ــ أنا متأكد أنه حيصلى المغرب فى الحسين

تصاعد الجدال بينهما حول أحقية نور الدين فى الزواج ولم يرد أبو الحجاج أن يطيل الجدل فى الموضوع :

ــ إذا كان الشيخ الطيب هنا ناخده معانا ده أبونا كلنا . . . مش كده والا أيه كان ضمنهاينى الموافقة . وتركهم نور الدين على موعد أن يلقاهم فى صلاة المغرب فى الحسين .

مرت الساعات بطيئة حاول أن يقطعها بشراء حاجيات لعروسه من سوق الموسكى اشترى لها ذهبا وقماشا حتى انتهت نقوده قرر أن يذهب إلى المنزل ليأخذ نقودا من بصيرى فلم يجده . لقد غاب بصيرى ولم يعد إلا قبيل الغروب . ليخبره أنه لم يعد يملك غير مصاريف الرحلة .

أخذ نور الدين بصيرى إلى مسجد سيدنا الحسين ليلتقى بعميه . ويصلوا جميعا صلاة المغرب فى المقام . وبعد الصلاة طافوا حول المقام فوجدوا الشيخ الطيب جالسا يتمتم بورده .

وعندما أحس بنور الدين أمسك بيده وأجلسه بجواره وسلم على أبو الحجاج وحسين وبصيرى وقد التفوا فى نصف حلقة حوله

وجه الشيخ الطيب كلامه إلى أبو الحجاج وحسين

وقال :

ــ اتفقتم يامشايخ . . . يلاَّبينا على بركة الله .

توجهوا إلى بيت الحاج عبد الرحيم فسر بزيارتهم سرورا عظيما .

فاتجه الشيخ الطيب فى رغبة نور الدين فى الزواج بابنته رحب الرجل إلا أن غمامة حزن طافت على وجهه .

ــ بس ياسيدنا الشيخ هيه عيانه . رد عليه الشيخ الطيب .

ــ إن شاء الله تشفى . . . بس انت قل لها الشيخ نور الدين والمشايخ هنا عاوزينك .

ذهب الرجل وعاد فرحا .

ــ هيه جايه ياسيدنا الشيخ

كان من رأى الشيخ الطيب أن يكتبوا عقدها الليلة وأن الهدايا التى أحضرها نور الدين هى شبكتها أما الدخلة فتؤجل . صمت الشيخ قليلا ثم قال :

ــ سيدبر نور الدين المهر . . . وما يصنعه الله بعد ذلك فهو أمره .

لم يعلق نور الدين على كلامه فهو متأكد أنه يعلم بأمر رحلته والا لما ذكر العقد وتأجيل المهر .



رحب الحاج عبد الرحيم بالفكرة .

ـ ده شرف كبير أن احنا نناسب المشايخ الأشراف . . . والله عطيات دى غاليه عليه قوى . . . وتسفيرها الصعيد شىء صعب على نفسى لكن أنا موافق علشان خاطركم . ونور الدين أصله غالى على كمان . وهيه هدية منينا ليه .

قاطعه نور الدين

ـ المهر خمسين جنيه دهب حدفعهم بعد مرجع م السودان .

فوجىء أبو الحجاج وحسين بخبر رحلته إلى السودان ولم يعلقا على ذلك . فقد حضرت عطيات . نظر إليها الرجال الثلاثة بصيرى وأبو الحجاج وحسين .

أقسم بصيرى أن هذا الجمال لا تعرفه الملائكة والجن والإنس . هذا شىء مختلف عن كل جمال رآه أو تصوره . قال فى نفسه وقعت يانور الدين إنما وقعة . قال أبو الحجاج لنور الدين بعد وقت طويل من هذا التاريخ قضيت أسبوعا أستغفر الله من نظرتى لها فقد كانت فتنة تمشى على الأرض . ذكرها حسين بشكل عابر لامرأته بأنها كانت تشبه « المساخيط » . وهى كلمة تعنى عند أهل الأقصر التماثيل القديمة المحيطة بمدينتهم فقد كانوا يعتقدون أنهم بشر سخطهم الله لأعمالهم وقد حدد حسين لزوجته صورتها بأنها تشبه بالذات أجملهم وكأنها صورة الملكة المرسومة على جدران معبد الأقصر التى تحمل طفلها بين يديها . لكم هى فاتنة !

تمتم حسين « الملك لله »

لم تتوقف أحاسيس الاعجاب بالفتاة بعد أن خرجت . وحتى بعد أن انتهت مراسيم الزواج الشرعية .

كُتب عقد الزواج ، كان وكيله الشيخ أبو الحجاج كما كان وكيلها والدها وشهد العقد حسين وبصيرى بينما كان الشيخ الطيب يلقى الصيغة الشرعية للزواج .

* * *

خرج نور الدين مع صحبه جميعا وهو أسعد الناس جميعا . ليلة لم تتكرر فى حياته لم يصنع فيها شيئا مختلفا ، ولكن أحاسيسه كانت مختلفة تماما عن ذى قبل .

لقد تركهم الشيخ الطيب ومضى بصحبة نور الدين رافضاً أن يصحبه أحد آخر . قال بصيرى لنفسه : « هذا سر » .

مشى أبو الحجاج وحسين إلى منزلها واتجه نور الدين ومعه بصيرى إلى زميل سكنه القديم الذى طرده من البيت ليعتذر له ، بصيرى يتعجب من نور الدين فهو يعتذر ويعترف بأنه أخطأ . انه يتغير لم يعد الشخص القديم . ما أجمل صحبتك ! !

أخذ بصيرى ونور الدين بعد ذلك يستعدان للرحيل فقد قررا أن يسافرا الأسبوع القادم صباح الخميس . ذهب ليلة السفر إلى بيت عطيات . جلست معه فى صحبة أبيها وأمها ثم تركاه معها . كان الأب يأمنه ويثق فيه ويأمن ابنته ويثق فيها وعلى كل فهى حلاله .

كانت ليلة . ضمها قبلها . . . رأى جسدها دون أن يشعر بتأنيب الضمير ودون أن يمزقه الشعور بالإثم .

طلبت منه أن يأخذها معه إلى السودان . قال لنفسه ، أنها لا تعرف المشاق التى سيواجهها ـ لماذا يذهب نور الدين الحبيب إلى السودان ويتركها وحيدة هنا ؟ لقد مرضت حين تركها ، وغاب عنها والآن يتركها ليغيب مدة طويلة . طلبت منه أن يدخل عليها . قال لها :

ـ بعد مرجع . . جايز أموت هناك

صرخت الفتاة وبكت ـ بعد الشر . . . لازم ترجع يانور الدين وإذا كنت مسافر علشان تجيب المهر بلاش منه . . . أبويا يحبك وهو مش عاوز منك مهر .

ـ مش لازم هو يعوز أنا لازم أجيبه ليكى . . . دى الدنيا كلها أقل من مهرك لو عاوزه نوق النعمان وقميص بنته أجيبهم لتنين . . . وده مش كفايه . .

ولم يدعها تحاوره إذ جذبها إلى صدره وضمها ثم عاد ليقبلها قبلة لا تنقطع الا ليستردا أنفاسهما . لم يتوقفا إلا حين سمعا صوت آذان الفجر فودعها ومضى إلى المسجد ليتوضأ ، ويصلى الفجر وهو أكثر الناس إحساسا بالسلام .

عاد إلى المنزل فوجد بصيرى فى انتظاره وقد أعد حاجيات السفر . حملاها وركبا عربة حنطور واتجها إلى محطة مصر . ركب القطار مع بصيرى وتوقفا فى أسوان ليركبا الباخرة حتى وادى حلفا ، ومنها أخذا مركبا بخاريا يتجه بهما إلى دنقلة .

مرت أكثر من ثلاثة أشهر قبل أن يصل نورالدين وبصيرى إلى سوق الجمال بفرشوط .

بقيا يوما واحدا فيها ثم ودعا خبراء الجمال ورعاتها ، الذين ركبوا القطار إلى أسوان ومنها إلى السودان ثم ركب بصيرى ونور الدين القطار متجهين إلى القاهرة .

أخذ القطار فى رحلته يومين قبل أن يصل إليها . قلق الانتظار أشق عليه من رحلة درب الأربعين . إنه يريد أن يصل إليها . يراها وتراه محملا بمهرها . انطلق إلى بيته . وجد خطابا من والده فى انتظاره . سعد بالخطاب فقد كان يتضمن موافقة أهله . استحم ولبس ملابس نظيفة ومضى وهو مملوء شوقا إلى عطيات .

ترى ماذا تقول حين تراه ؟ هل تعرف مدى الجهد الذى بذله ليحصل على مهرها ؟ هل تدرك صعوبة المخاطرة ؟ إنها تستحقها وهو على استعداد لأن يأتى بالجمال من بلاد واق الواق .

وصل إلى بيت عطيات وقلبه يخفق وجسده يرتعش . سيتزوج هذا الأسبوع بل الليلة . . انه لا يحتمل تأخير الزواج أكثر من ذلك .

طرق الباب فتحت له الأم . وجهها مصفر ممتعض نظر إليها . دهش للتغيير الذى حدث على وجهها . ارتعشت شفتاها . اهتزت عيناها تقلصت عضلات وجهها وهى تنظر إليه ثم أخذت تصرخ فى هستيرية . . .

ـ ماتت . . . ماتت عطيات . . . ماتت . . ماتت يانور الدين . . آه . . آه . . . آه يابنتى اهتزت الأرض تحت قدميه . . احتبس الكلام فى حلقه ضربت منطقة الشعور فيه . وقف صامتا لحظة ، والمرأة مازالت تصرخ .

ـ ماتت يانور الدين ماتت بنتى الوحيدة . . . ماتت . . .

تسمرت عينا نور الدين فى الفراغ . توقفت المرأة عن الصراخ . أخذت تنظر إلى وجهه الذى تحول إلى صورة مخيفة . إحمرت عيناه الواسعتان وقد ازدادتا سعة . فتح فمه لحظة قبل أن تخرج صرخة حارقة . .

ـ ما . . ما . . ماما . . . تت

يبدو وكأن فمه أصيب بشلل . ثم خرجت الصرخة واضحة .

ـ ماتت . . ماتت

رد فعل نور الدين جعل المرأة تتحول من الألم على ابنتها إلى الألم عليه . قالت والدموع تخرج من عينيها :

ـ أيوه ماتت . . ماتت يابنى .

وأمبارح كان الأربعين . . اتفضل يابنى ادخل

لم يدخل نور الدين . . . وقف أمام الباب مشلولا والمرأة تنظر إليه وقد توقفت دموعها وفجأة جلس على العتبة فقد عجزت أن تحملاه . وضع يديه على وجهه وأخذ فى بكاء عميق .

ربتت المرأة على كتفه : ـ هدى يابنى . . كلنا ليها . . . دى كانت بتحبك أوى يابنى . عادت المرأة إلى البكاء . صمتت دموع نور الدين كما صمت صوته فقد أخذت النيران تحرق قلبه . تذكر عطيات . . السودان . . طريق الأربعين . . . اللصوص . . . الجوع . . . العطش . . . المهر . . . تموت عطيات . . . رفع رأسه نظر إلى السماء .

ـ يارب هذا كثير . . كثير . . استغفر الله . . فهذا قدرنا

وقف ، وسأل عن عنوان مقبرتها . . أخبرته المرأة بصوت مرتعش ، ثم أخذ طريقه إلى المدافن . . . وقف أمام قبرها . . . لم يبك وإنما أخذ يقرأ القرآن . استغرق فيه . . . ثم توقف أخذ صوته يرتفع بنحيب مر .

يا إلهى . . . يا إلهى . . . يا إلهى .

الشخصية الصهيونية
فى السينما المصرية
وجهان لعملة واحدة

هانى الحلوانى

لا زال هناك من يدعى أنه توجد فروق كثيرة بين اليهودى التوراتى وبين الصهيونى ، وهذا الادعاء بلاشك ادعاء صحيح إذا افترضنا أنه لا زالت هناك التوراة التى أنزلت على موسى . أما التوراة الموجودة الآن فهى تأمر اليهودى بالتدمير والحرق والنهب وحب السيطرة بكل الوسائل البراجماتية والميكيافيلية حتى أن مناحم بيجين وهو الصورة الخالصة لهذا اليهودى التوراتى يربط وجوده الإنسانى بالحرب والقتل مستخدماً فى ذلك الكوجيتو الديكارتى قائلا : « أنا أحارب إذن أنا موجود » ومذبحة دير ياسين التى قادها رجل التوراة فى ٩ إبريل ١٩٤٨ حيث ذبح فيها ٢٥٤ فرداً تشهد على ذلك (ملحوظة : حصل بيجين بعد ذلك على جائزة نوبل للسلام) !!! . وهذا سفر أشعيا التوراتى يحدد موقفه من الديانات الأخرى فى الاصحاح ٦١ قائلا : « يقف الأجانب ويرعون غنمكم ويكون بنو الغريب حرائيكم وكراميكم . أما أنتم فتدعون كهنة الرب تسمون خدام الإلا هنا . تأكلون ثروة الأمم وعلى مجدهم تتآمرون » . (٥ ـ ٦) . وسفر ميخا (٤/١٢) : « قومى ودوسى يا بنت صهيون لأنى أجعل قرنك حديداً وأظلافك أجعلها نحاساً فتسحقين شعوبا كثيرين » .

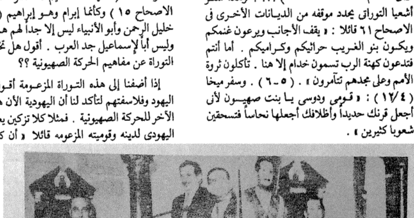
إذا أضفنا إلى هذه الآيات وغيرها كثير يزدحم بها التوراة الذى يزعمون أنه هو المنزل من السماء أو أن يهوه (الله) هو الذى أوحى به إلى موسى عندما صعد إلى الجبل وكأنما الله يأمر بالقتل وسفك الدماء ، هذه التوراة التى يتعبد بها اليهودى كل يوم أو كل أسبوع ، هل تختلف كثيراً عن مفاهيم الحركة الصهيونية التى أدت إلى اقتلاع شعب من أرضه وتحلم باقتلاع بقية الشعوب من النيل إلى الفرات تحقيقا لقول الرب لإ برام ، « لنسلك أعطى هذه الأرض من نهر مصر إلى النهر الكبير نهر الفرات » . (العهد القديم ، سفر التكوين . الاصحاح ١٥) وكأنما إبرام وهو إبراهيم (صلعم) خليل الرحمن وأبو الأنبياء ليس إلا جداً لهم هم وحدهم وليس أباً لإسماعيل جد العرب . أقول هل تختلف هذه التوراة عن مفاهيم الحركة الصهيونية ؟؟

إذا أضفنا إلى هذه التوراة المزعومة أقوال حكماء اليهود وفلاسفتهم لتأكد لنا أن اليهودية الآن هى الوجه الآخر للحركة الصهيونية . فمثلا كلا تزكين يعرف ولاء اليهودى لدينه وقوميته المزعومه قائلا « أن كل يهودى يدعو بلداً أجنبيا وطنه ، إنما هو خائن للشعب اليهودى » . وأقطاب الحركة الصهيونية يعرفون اليهودى بأنه « هو لك من يحس بأنه يهودى وينظر إليه من جانب الأخرين باعتباره يهوديا » . ألا يتوافق هذا التعريف الأخير مع فهم النجم الأمريكى وودى آلان مثلا ليهوديته التى ينفى عنها أية صبغة عنصرية حين أطلق هذه النكتة : « إبنى أمه يهودية ، هل يمكن أن ينزل إلى حمام السباحة حتى منتصفة » . ؟؟ !!

يهود العالم والصهيونية : ـ

يقول موشى بيرلمان مستشار بن جوريون الخاص لشئون العلاقات العامة فى كتابه « خطف إيخمان » . : « ان أهم عناصر المطاردة فى هذه المسائل هم أفراد الجاليات اليهودية فى شتى بلاد العالم » (نقلاً عن إسرائيليات ، احمد بهاء الدين ، ص ٢٢٨) وهذا صحيح إلى حد كبير ، ولا يجب أن يؤخذ هذا القول بسذاجة على أنه مجرد دعاية إسرائيلية فنحن هنا نتفق مع تعليق الأستاذ أحمد بهاد الدين على هذه المقولة فكثير من أفراد « الجاليات اليهودية فى كل بلاد العالم يتجسسون مباشرة لحساب اسرائيل ولو على البلاد التى ينتمون إليها » فالصهيونية كما يقول الدكتور المسيرى (ص ١٣١) تدين بوجودها للأمبريالية العالمية « بتحولها من مجرد فكرة إلى منظمة مهيمنة على اليهود فى العالم ، ثم إلى دولة ذات قوة عسكرية ضخمة » . ولكن هل تعنى هذه الهيمنة الصهيونية أنه لا توجد هناك أصوات معارضة لها ؟

حقيقة الأمر أن المعارضة للحركة الصهيونية تأتى من كل مكان حتى من داخل إسرائيل ذاتها ففى المؤتمر السابع عشر للحزب الشيوعى الإسرائيلى عام ١٩٧٢ يصدر قرار يحث على النضال ضد الأيديولوجية والممارسة الصهيونية كضرورة حيوية لشعب إسرائيل ولجميع القوى التقدمية (!!!) ، فالمؤتمر بعد أن يذكر العالم بـ « إبادة ٦ ملايين منها (الشعب اليهودى) على أيدى الوحش الهتلرى فى أوربا » ، وبعد أن يحذر من الخطر الذى تتعرض له دولة إسرائيل نتيجة الممارسات الصهيونية مما يترك « مصير اسرائيل تحت رحمة الامبريالية وتعزلها عن العالم العربى المحيط بها وتثير فيه حقداً عليها » ، يصل المؤتمر الى نتيجة حاسمة وهامة وهى أنه نتيجة لهذه الممارسات الصهيونية « لا يمكن أن توجد صهيونية تقدمية » ، والصهيونية بذلك تختلف عن الصهيونين « فهناك صهيونيين وهناك جماعات صهيونية ، لهم ، على الرغم من أيديولوجيتهم الرجعية ، مواقف صحيحة تجاه هذه النقطة العينية (الانقسام الطبقى فى المجتمع الاسرائيلى) » ولذلك « يناضل حزبنا من أجل جبهة سلام موحدة ، من جميع أولئك الذين يعارضون سياسة الحكومة فى أسرائيل ويؤيدون سلاماً بدون ضم إقليمى ، **بغض النظر عن وجهة نظرهم الأيديولوجية وحتى بغض النظر عن موقفهم من مسألة طبيعة حرب حزيران (يونيو)** ١٩٦٧ ، من أجل جبهة عمال موحدة للدفاع عن مصالح الكادحين » . وفى نفس البيان الذى يناهض



عن مجلة المجتمع الكويتية ـ عدد (٤٦٨) السنة العاشرة ـ ٥ شباط (فبراير) ١٩٨٠م .

الصهيونية يؤكد المؤتمرون على أن هناك أمه اسرائيلية يهودية وهو ما يرفضونه فى أول البيان فالصهيونية فى ختام البيان « تتناقض أيضا مع مصالح الأمة **الاسرائيلية اليهودية ذاتها والتحرر القومى لاسرائيل من التبعية الخطيرة للأمبريالية ، كما تتناقض مع مصالح جماهير الكادحين اليهود حيث كانوا** » . فإذا رجعنا لتعريف الصهيونية التى ذكرناها فى العدد السابق نجد أن اليهود يعرفونها بـ « حركة التحرير الوطنى للشعب اليهودى » وهى اعتبار « الطائفة المعروفة باسم اليهود شعبا قوميا مستقلا ينبغى إعادة توطينه ككيان سياسى مستقل فى فلسطين لكى يقيم هناك دولة قومية خاصة باليهود وحدهم » ولكن هذا البيان يقصد مفهوم الصهيونية على عدم التفكير « فى الهجرة إلى اسرائيل » . وفى الدورة الثالثة للجنة المركزية للحزب الشيوعى الإسرائيلى التى عقدت فى ٦ - ٧ أكتوبر ١٩٧٢ ، تنادى اللجنة بالحق العادل للشعب العربى الفلسطينى (كذا) فاللجنة تحذر من أن « كل محاولة لحرمان الشعب العربى الفلسطينى حقه فى الوجود القومى يعطى مبرراً أساسيا للاعتراض على حقوق الشعب الاسرائيلى القومية وعلى وجود دولة اسرائيل » ، هذا هو مصدر التخوف إذن من حرمان الشعب العربى الفلسطينى من حقه المشروع . ولكن كيف يحصل الشعب العربى الفلسطينى على حقه العادل فى رأى هذه اللجنة الحرة ؟ « الشعب العربى الفلسطينى من حقه أن يعين الشكل الذى يقرر فيه مصيره ، ضمن الدولة الأردنية ، أو باقامة دولة مستقلة أوبأى شكل آخر » ونسيت اللجنة أن تذكر اقتراحها بأن يعود هذا الشعب إلى وطنه السليب (وعموما يمكن الرجوع إلى نصى البيانين فى كتاب : « الجوهر الرجعى للصهيونية » ، ص ١٣٦ - ١٤٦) .

يهود مصر والصهيونية :

منذ تأسست أول جمعية صهيونية فى القاهرة عام ١٨٩٦ وهى جمعية بركوخيا حتى بدأت الحركة الصهيونية تنشط فى مصر على كل الجبهات «وسعت إلى جعل مصر مركز اشعاع للدعاية الصهيونية بالنسبة لليهود الشرقيين» (د. عواطف عبد الرحمن الصحافة الصهيونية فى مصر ، ص ٢٠) وعملت على استقطاب كثير من المثقفين المصريين ممن لهم تأثير على توجيه الرأى العام مثل «عميد الأدب العربى» د. طه حسين و «أستاذ الجيل» أحمد لطفى السيد و «المصرى الفلاح» محمد حسين هيكل باشا ، وفى مقابل هذه الحركة برزت إلى الوجود مجموعة اليهود اليساريين الذين بادروا إلى تكوين «الرابطة الاسرائيلية لمكافحة الصهيونية» عام ١٩٤٧ (الصحافة الصهيونية ، ص ٢٥) وقد صدرت هذه الرابطة أهدافها فيما يلى :

١ - الكفاح ضد الدعاية الصهيونية .
٢ - الربط بين يهود مصر والشعب المصرى فى النضال من أجل الاستقلال والديمقراطية .
٣ - العمل على التقريب بين العرب واليهود فى فلسطين .
٤ - العمل على حل مشكلة اليهود المشردين .

فإذا تناسينا الهدف الرابع مؤقتا لأعجبنا ولا شك بهذه الأهداف البراقه التى تؤيدها أيضاً اقتصار عضوية الرابطة على اليهود فقط لأنها كانت «تعتبر نفسها حركة يهودية تعمل أساساً بين الجماهير اليهودية» ولكن للأسف تم حل هذه الرابطة فى نفس العام ١٩٤٧ وقامت السلطات المصرية باعتقال الذين وقعوا على بيانها . وتسوق الدكتوره عواطف عبد الرحمن ملاحظة ذكية جدا حول هذه الرابطة وهى أنها «حصرت نشاطها فى صفوف اليسار اليهودى ولم تنفتح على جماهير الطائفة اليهودية بمصر» (!!!) .

أما إذا رجعنا إلى البيان الثورى الذى أصدرته هذه الرابطة واعتقل الموقعون عليه بسببه لوجدنا أنه يردد أيضا مقولة الستة ملايين يهودى الذين راحوا ضحية «لتوحش الفاشيين ابان سيطرة النازيين على أوروبا» ، والبيان بصفة عامة محشو بمثل هذه الدعاوى الزائفة وسط شعارات براقة ووسط كل أكاذيب البيان وادعاءاته الباطلة يعلن البيان صراحة :

«ونحن نعلن أننا لا نعترض من ناحية المبدأ على فكرة تكوين قومية يهودية فى جهة ما من العالم» .

وعن القضية الفلسطينية يقول البيان :

«اننا لا نهتم بالمشكلة الفلسطينية المتصلة بمصير يهود فلسطين الذين بلغ عددهم الآن ثلث سكان تلك البلاد . لا تمنعنا معارضتنا للصهيونية عن التشهير بجميع المحاولات التى ترمى إلى طرد السكان اليهود من فلسطين أو عدم الاعتراف لهم بكامل حقوق المواطنين» .

وطبعا هذه المغالطات الكوميدية المبتذلة تثير الاشمئزاز أكثر مما تثير الضحك فلا اليهود بلغ تعدادهم حتى عام النكبة ١٩٤٨ ثلث السكان ، ولا عانوا فى أية لحظة من اللحظات من أى شكل من أشكال الاضطهاد أو محاولات الطرد .

وقد يذكر لنا التاريخ أن عدداً من يهود مصر قد نشأوا مجلات تفضح النشاط الصهيونى فى مصر كمجلة (المصباح) التى أسسها اليهودى المصرى ألبرت مزراحى عام ١٩٤٦ ففى إحدى مقالاته (عدد ٩ الصادر فى يوم الخميس ٧ نوفمبر ١٩٤٦) يشيد مزراحى بالخبر الذى نشره الكاتب الصحفى عبد الله أحمد عبد الله فى مجلة «ميكى ماوس» عن أن هناك أفلام صهيونية تصور فى استديوهات مصرية فكتب مزراحى معلقا على هذا الخبر : «هذا النوع من العرض (يقصد عرض الخبر) مضر كل الضرر إذ يوقد الفحم لبخور الاشاعات ، **وعندنا فى مصر أكثر من مكان يملكه يهودى مواطن يكفى اسمه اليهودى أن يلفه بالشك ويؤذيه هذا الشك فى انتاجه ووطنيته»** .

ويمكن بذلك أن نستنتج الهدف الحقيقى لإصدار مثل هذه المجلات «المناهضة للصهيونية» وهو حماية المصالح اليهودية أولا لا مناهضة الصهيونية ، وهذا هو دأب اليهود فى كل مكان وزمان : الاهتمام بالمال والاقتصاد ومن لا يصدق فليسأل حكومة اسرائيل لماذا تمنع مسرحية شكسبير الخالدة «تاجر البندقية» من التداول ؟؟ .

بعد هذا العرض السريع والموجز هل يمكن أن يكون خلاف بين اليهودية الآن وبين الصهيونية ؟؟ وإذا قلنا أن هناك سينما يهودية ألا يعنى هذا أنها سينما تعمل لحساب الحركة الصهيونية بشكل أو بآخر ؟

كان لابد أن نقدم هذه التحديدات لمفهوم اليهودية والصهيونية قبل أن نتطرق إلى موضوع الشخصية الصهيونية فى السينما المصرية وكيف قدمت هذه الشخصية على الشاشة ونحن نعلم ان إختراق الصهيونية للحركة الثقافية لم تقل شراسته فى يوم من الأيام .

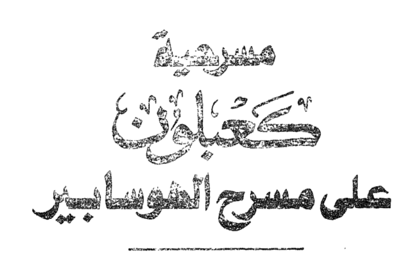
من أشعار بيرم التونسى

يام الكرانك والدلتا

يم الكرانك والدلتا حاتعملى طرشه لامتى ؟
ما اتغيرت كلمة زفتى والدنيا راقت أحوالها

***

قالوا اللى يشرب من نيلك لابد يرجع ويجى لك
ونا اللى عطشان فى سبيلك الدنيا إيه اللى جرى لها ؟



نادية البنهاوى

على الرغم من أن مسرحية كعبلون هى أول عمل يقدم للكاتب الشاب محمد شرشر على خشبة المسرح إلا أنها تتضمن فكرا ناضجا يؤكد خلفيته الثقافية الواعية . فالمسرحية تقدم لنا رؤية جادة للعصر الذى نعيشه فى قالب كوميدى ساخر . ومن المعروف على مر العصور أن الكوميديا هى أنجح الوسائل وأقدرها على نقد كثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية بجانب محاولة طرح تصور للإصلاح كلما أمكن ذلك .

ومسرحية كعبلون هى كوميديا من هذا النوع وإن كانت لا تخلو من عناصر « الفارس » التى بقدر ما تجد صدى كبيرا لدى الجمهور وتضحكهم بقدر ما يكون ذلك على حساب النص أحيانا كثيرة .

إلا أن هذا الشكل فى تقديم الأعمال المسرحية ، هو على ما يبدو الشكل السائد فى وقتنا هذا . حيث لم يعد هناك مناخ ملائم لعرض أعمال مسرحية تخلو من عناصر الفارس أو الكوميديا أو الجو الاستعراضى بحجة جذب الجمهور ، حتى بالنسبة للأعمال الدرامية الجادة التى تتسم أحيانا بطابع التراجيديا .

وعلى ذلك إن أردنا فهم مضمون تلك المسرحية فلابد لنا من مناقشة النص ذاته بعيدا عن « عناصر الفارس » التى أدخلها المخرج الأستاذ حسن عبد السلام لجذب الجمهور ، وكذلك الابتعاد عن « الأفيهات » الذكية التى كان يدخلها الفنان سعيد صالح على النص ، حتى وإن كانت تأكيدا للمضمون .

ولنبدأ حديثنا أولا عن المسرحية باسمها . إن اسم كعبلون لو أخذ مأخذا جادا - على الرغم من هزليته المقصودة أيضا - فهو يوحى للوهلة الأولى بمضمون فكر متداخل إلى حد « الكعبلة » . وهذا بالفعل ما تقدمه المسرحية .

ولكن المؤلف أراد أن يعطى بعداً أكثر عمقا واتساعا لمضمون « الكعبلة » فأطلق اسم « كعبلون » على بلدة بأكملها كرمز لذلك المضمون ليصبح أكثر شمولا . وكما استخدم المؤلف بذكاء اسم كعبلون كرمز لتلك البلدة كذلك فعل بالنسبة لمعظم الأسماء المؤثرة فى مجرى الحدث ، والتى تحمل فى مضمونها دلالتها الرمزية . فبلدة كعبلون تلك - غير المحددة زمنيا أو مكانيا ، كما لو كانت تائهة فى التاريخ - يحكمها حاكم ظالم يدعى « نهاش » . وزوجته المتسلطة الظالمة التى أزاحت زوجها العادل من الحكم وتآمرت على قتله ليحل محله نهاش الذى اشتهته يوما - تدعى « ست الكل » وابنة ست الكل - الفتاة الرقيقة التى مازالت الزهرة الوحيدة فى البلدة ، بكل ما توحى به من براءة ونقاء وجمال ، على الرغم من الأقاويل التى تشوهها - تدعى « فل الفل » . أما الشاب الذى تحبه فل الفل - وتتمنى


سمية الألفى وتجسيد المعانى فى شخصية فل الفل

الزواج منه لينخلصها من قصر نهاش وفساده على أن يبحث فى كل مكان - أى كان - عن إجابة للسؤال الذى طرحته عليه - يدعى « حمدون السايح » .

وقد كان ذلك السؤال ومحاولة الإجابة عليه هو محور الفصل الأول . ذلك السؤال الذى حاول عدد كبير من أصحاب السلطة والنفوذ الإجابة عليه لنيل الزواج من فل الفل لكنهم جميعا يفشلون .

وأخيرا يأتى إلى القصر « حمدون السايح » وتتعرف « فل الفل » عليه كمطرب ، كثيراً ما استمعت إلى أغانيه وأحبتها ، على الرغم من عداء أهل القصر له بسبب ثوريته ورفضه لهم . وهو المواطن « تحت العادى » .

وعندما ترى « فل الفل » حمدون السايح وتتحدث معه ، تحبه كما أحبت أغانيه من قبل أن تراه ، فتتمنى لو استطاع الإجابة عن سؤالها ليتزوجها وفقا للشرط الذى وضعه والدها الحكم العادل قبل موته لمن يتقدم بالزواج من ابنته .

والسؤال هو : فى أى شىء يوجد عقل الإنسان ؟ (بالنسبة لأى إنسان وبالأخص فى بلدة كعبلون) .

وبقدر حماس حمدون السايح للزواج من فل الفل ، كان حماسها هى أيضا بل وأملها أن يتم ذلك الزواج ، بعد أن وضعت بين يدى حمدون مسئولية خلاصها من قصر نهاش - الذى تعتبر نفسها سجينته والذى يعتبر على مستوى المسرحية ككل تجسيدا للسجن الكبير أى بلدة كعبلون كلها .

وينتهى الفصل الأول بوعد من حمدون السايح أن يبحث عن إجابة للسؤال فى كل مكان - أى كان - وتعده فل الفل بانتظاره .

بعد ذلك ينتقل بنا المؤلف فى الفصل الثانى إلى جو يقترب من عالم الأساطير والحلم ، مما يوحى لنا بأن حمدون السايح يفعل المستحيل بتجوله فى جميع أنحاء العالم الواقعى منه وغير الواقعى وبقراءاته الكثيرة للحصول على إجابة عن سؤال فل الفل .

والحقيقة أن علاقة فل الفل بحمدون السايح يعالجها المؤلف فى المسرحية على مستويين أولهما إنسانى والثانى سياسى ، ولكنه إستطاع أن يجنبنا جمود الرمز السياسى فخلق من المستويين نسيجا واحد حيا ونابضا بالحياة .

وإن كان الفصل الثانى ، يبدو للبعض ، كما لو كان منفصلا عن الأول والثالث ، بجوه الأسطورى حواديته الشعبية ، إلا أنه فى الحقيقة مرتبط بهما ارتباطا عضويا وفقا للرؤية الفنية التى يريد المؤلف توصيلها .

فإجابة السؤال بل وممارسته - فى بلدة كبلدة كعبلون - يبدو كما لو كان . حيث يسود البلدة كلها أفكار ومبادىء متهرئة تشكل خيوطا متشابكة إلى حد الكعبلة فى إطار جو من الفساد السياسى والاجتماعى . لكن ما يوحى لنا بالأمل (شبه الأسطورى) - فى الخلاص هو جدية حمدون بصدقه مع

نفسه وإخلاصه لوطنه مع نفسه وإخلاصه لوطنه الذى يتجسد فى فل الفل وشعبه .

وعلى ذلك يسعى حمدون السايح بكل الطرق الممكنة وغير الممكنة للوصول إلى إجابة السؤال . فيتقابل مع أحد الدراويش ـ فى مكان وزمان غير محددين ـ فيزوده بثلاث معلومات أساسية تعينه فيما بعد على إجابة السؤال . وإن كانت تلك المعلومات النظرية التى يقولها الدرويش يعرفها حمدون من قبل إلا أنه لم يمارسها وبالتالى فهو يجهلها :

١ ـ حبيبك اللى تحبه ، ولو كان عبد نوحى .
٢ ـ ساعة الحظ ما تتعوضش .
٣ ـ من آمنك لا تخونه ولو كنت خاين .

فالأولى تلخص فكر الإختيار الحر للإنسان فى كل شىء .

أما الثانية والثالثة فيمكن ربطهما معا وفقا لاستخدامها فى المسرحية على الوجه التالى :

أن يعايش ذلك الإنسان الحر اللحظة الحاضرة بشكل إنسانى صادق وبالأخص إن كان فى ذلك فائدة أو اسعاد للآخرين ، دون إصرار للتحدى الزمنى . فقد يكون فى عدم التحدى للزمن وقصره على ما يجب أن يكون فى وقت معين بالذات ـ من وجهة النظر الإنسانية العادية ـ فائدة غير مدركة فى تلك اللحظة لهذا الإنسان ، لكن على شرط ألا يكون ذلك على حساب خيانة الأمانة .

أو بعبارة أخرى تلخص الثلاث نقاط فى إيجاز : عش حراً مستمتعا بالحياة على أن تكون ملتزما .

ويستمر حمدون فى رحلته خلال الفصل الثانى . يتقابل أثناءها مع نماذج عديدة من الشخصيات الأسطورية والعادية . يمارس معهم عمليا تلك المعلومات الثلاث . وعلى الرغم من بساطتها الظاهرية فهى التى تعينه للوصول إلى حل السؤال . ذلك لأن تلك المعلومات هى أمثلة شعبية حكيمة تتضمن خلاصة تجارب شعب بأكمله ـ هو الشعب المصرى ـ بعد تأمل طويل وعن وعى عميق لمضمونها .

ومن ثم يجمع المؤلف تلك الخيوط الثلاث فى النهاية ليصل عن طريقهم إلى الإجابة عن سؤال « فل الفل » الذى يقول : « فى أى شىء يوجد عقل الإنسان ؟ » والإجابة ـ التى هى أيضا من الأمثلة الشعبية البسيطة جدا والعميقة الصعبة فى نفس الوقت : فى الصبر .

وفى بداية الفصل الثالث يعود حمدون السايح إلى فل الفل بعد أن توصل إلى إجابة السؤال الذى عجز كثيرون أمامه . لكنه يفاجأ بالحاكم الظالم « نهاش » وقد دبر خطة لإدانة « ست الكل » زوجته بالجنون ليتزوج من فل الفل إبنتها . وعندما ترفض الزواج منه يهدد بقتل حمدون أملها وأمل بلدة كعبلون كلها فى الخلاص .

إلا أن حمدون لا يستسلم وأيضا لا يثور . ولكنه يصبر ويفكر . ويعمل بإرادة قوية ليصل إلى ما يريد . أى أنه يمارس إجابة السؤال الذى توصل إليه . وفى

من أشعار بيرم التونسى

الجواب

فى كل عام للسلام [illegible] مؤتمر معقود
فيه [illegible] كلهم من أمريكان وهنود
وكل [illegible] شافت تدعم وقدود
فى التوجيهات [illegible] فيها جواب مفقود
الجيش [illegible] بالسلام والجميل محسود !

جواب [illegible] فرح مكتوب فى يوم الاتنين
بيقولوا للأبد وضرورى تحضروا من عين
حفلة زواج أخيكم مصطفى حسين
وفى انتظاركم جميعا فى الخميس الجاى
لكن وصلنا الجواب بعد الفرح بيومين

النهاية ، ونتيجة لكل ذلك ينجح فى عزل « نهاش » من الحكم ليتزوج هو من فل الفل ويخلصها من سجنها ويخلص البلدة كلها من ظلمه .

وعندما يتم القبض على نهاش وتتكشف أسراره أمام الجميع ينادى نهاش وكذلك الوزراء وكبير الياوران بتنصيب حمدون « سيد الكل » . فيرفض حمدون قائلا :

« أبقى سيد الكل بأيه فى إيدى . . بين معايّ . . أعمل ناس من أول وجديد . . الحكام بيوصلوا السلطة وجواهم نوايا كويسة وأول ما يستريحوا على الكرسى تضيع النوايا الكويسة ، تقسع منهم ، ما يدووروش عليها . كل اللى يعملوه صح . ماحدش يجرؤ يقول لهم غلط . لهذا يرفض حمدون الجلوس على الكرسى فتسأله فل الفل فى نهاية المسرحية عن من الذى سيجلس على كرسى العرش إذن ؟ فيجيبها حمدون بمنولوج من أحس المنولوجات فى المسرحية كما أنه يأتى بمثابة الذروة لكل ما سبق تقديمه فى فصول المسرحية الثلاث .

« مش مهم مين اللى يقعد على الكرسى ، المهم اللى يفرمل اللى/يقعد على الكرسى . النظام . النظام لازم يبقى طاهر ويخلص صادق مع الناس . وعشان كده حاكون مع الناس . . أقول لا وقت اللزوم . المهم ما يبقاش فيه اللى يقدر على التانى يموته . . . واللى لسانه أطول من التانى يشتمه . مش عاوزين نرجع نهاشين فى لحم بعض . . . فى مال بعض . . حرامية وغشاشين . . ومهربين خير البلد . مش مهم نقول إيه . المهم نعمل إيه . وده أول خطوة » .

وتنتهى المسرحية باحتفال الشعب بانتصاره على الظلم وتغنيه بحب مصر أملا فى الوصول إلى معانى الحق والخير والجمال لهذا الشعب عن طريق ذلك الحب .

موضوع الأغانى من النص :

لم يكن من المناسب فى تصورى الحديث عن الأغانى التى تتخلل المسرحية قبل أن تنتهى من تحليل النص أولا حتى لا نتوه عن مضمونه . الذى عن طريقه يمكننا الوصول إلى الهدف الحقيقى من الأغانى . إذ أنها تسير جنبا إلى جنب مع ذلك المضمون وتؤكده .

فقد استطاع المؤلف أن يدخل الأغانى فى نسيج المسرحية ذاتها بحيث خلق منها نسيجا واحدا . كما كان إختيار بعض الأشعار التى كتبها أحمد فؤاد نجم وبيرم التونسى وفؤاد حداد ، إختيارا موفقا لتأكيد مضمون المسرحية ومسايرة له ومن ثم كان التوظيف الدرامى لها موفقا أيضا .

ولكن مما يسترعى الانتباه والإندهاش حقا أن جميع أغانى تلك المسرحية من تلحين سعيد صالح ، وعلى الرغم من ذلك لا يذكر اسمه كملحن لها . فى حين أن ألحانها ـ إن لم تكن جيدة ، فهى على الأقل ليست أدنى مستوى من أغانى كثيرة نسمعها هذه الأيام . على سبيل المثال لحنه لأغنية مسافر مسافر ودايما مسافر وكذلك أغنية ممنوع من السفر ممنوع من الكلام ، وأنا إتالاهيت وخدلك زندى وغيرهم .

فهل هناك سبب منطقى يحول دون ذكر اسم فنان قام بأداء عمل معين ونفذ بالفعل على خشبة المسرح بعد أن أجازته الرقابة لنشره على الملأ ؟!

هل هناك سبب معقول يجعل صاحب عمل معروف الأصل والهوية يعامل على أنه نكرة . فيوضع بجانب ملحن أشعار المسرحية فى « الأفيشات » علامة استفهام ، مما يوحى للمتفرج بأن الملحن مجهول الأصل وضائع فى التاريخ ؟!

أليس ذلك شىء غير معقول . أم أنه متوافق فى عدم معقوليته مع « كعبلة » كعبلون ؟ ■

رباعيات عمر الخيام ورحلته من الشك إلى الإيمان

د . مريم محمد زهيرى

(١١)

إنى أحتسى الخمر ولكنى لا أعربد ،
ولا أمد يدى إلا إلى القدح ،
أتدرى ما مرادى من عبادة الخمر ؟
حتى لا أعبد نفسى كما تفعل أنت !!

(١٢)

إن احتسائى الخمر ليس رغبة فى اللهو والطرب ،
ولا من أجل الفساد والتخلى عن الدين والأدب ،
بل إنى أتوق إلى أن أتنفس مرة وأنا ذاهل عن نفسى ،
وما احتسائى الخمر وسكرى إلا لهذا السبب . .

سقط سهواً فى العدد الماضى أن « شعر المعلقات فى ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة - الجزء الأول » كتابٌ من تأليف الدكتور صلاح رزق ، وقد عرض للكتاب وقدّم له الأستاذ عبد الرحيم يوسف الجمل .

يتضح من الرباعية الحادية عشرة أن الخيام قد ووجه بنقد شديد لاحتسائه الشراب ، فأخذ يدافع عن نفسه ، فهو وإن كان يشرب الخمر إلا أنه لا يعربد كما يفعل غيره من السكارى الماجنين ، ولا يمد يده إلا إلى كأس الشراب ، فكأنه هنا يشير إلى أولئك المتورعين عن شرب الخمر المتطاولين على أموال الناس وحقوقهم . ويرى الخيام أن امتداد يده إلى كأس الخمر أهون وأقل سوءاً من امتداد يد غيره إلى أموال الناس . وهو محق فى هذا ، ولكن لا ينبغى أن يعد هذا ذريعة لشرب الخمر ، فأخطاء الإنسان لا يبررها ما يرتكبه غيره من أخطاء أشد ، بل يظل لكل جزاؤه ولكل حسابه بقدر ما ارتكب . ولكنه كما قلنا كان فى موقف الدفاع يحاول أن يجد مبرراً يبرر به خطاءه .

وفى النصف الثانى من الرباعية يواصل الخيام دفاعه عن نفسه وهجومه على خصمه ، ولكن بصورة أشد ، فيوضح أنه وإن اعتبر فعله هذا عبادة للخمر ، فهو إنما يفعل ذلك تجنباً للوقوع فيما هو أخطر وأسوأ وهو عبادة الذات ، وتأتى كلمة : (مثلك) بمثابة هجوم عنيف على الخصم الذى يراه الخيام غير محق فى اتهامه إياه بشرب الخمر ، لأنه تورط فيما هو أفظع وأسوأ وهو العجب بالنفس . . والخيام هنا محق من وجه ومخطىء من وجه آخر : فالعجب بالنفس أسوأ من شرب الخمر حقا .

فقد قال رسول الله عليه السلام لصحابته : لو لم تذنبوا لخفت عليكم ما هو أشد من الذنوب جميعا ، قالوا : ما هو يارسول الله ؟ قال : العجب بالنفس . ويعد العجب بالنفس أشد من جميع الذنوب ، لأن الذنوب الأخرى عندما يعقبها ندم واستغفار وتوبة يرجى غفرانها ، وعندئذ تمحى آثارها السيئة . أما العجب بالنفس فيعنى أن صاحبه يرى نفسه خاليا من الأخطاء جديرا بالإعجاب ، وهذا مناقض للحقيقة التى بينها رسول الله عليه السلام فى قوله : « كل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون » ولهذا يعد العجب بالنفس دليلا على شدة الجهل بهذه الحقيقة الأساسية ، كما يدل أيضا على وقوع صاحبه فى الخطأ الأكبر إذ يتوهم استغناءه عن عفو الله ، ومثل هذا المتكبر المغرور يعد أسوأ المذنبين جميعا . كان الخيام إذن على حق فى اعتباره العجب بالنفس وتوهم الخلو من الذنوب أشد وأسوأ من شرب الخمر ، ولكنه أخطأ حين اعتبر هذا مبررا لشرب الخمر ، فالأخطاء الكبيرة لا تبرر الأخطاء الصغيرة كما أوضحنا من قبل .

وهذه الرباعية نستطيع أن ندرك من خلالها خطورة دور رجال الدين والقائمين بمهمة التوجيه والإرشاد ، فمثل هؤلاء الموجهين ينبغى أن يكونوا هم أول من يعمل بتعاليم الدين ويطبقها ، وإلا فستصبح أخطاؤهم الكبيرة وتهاونهم فى أمر الدين بمثابة مبرر لغيرهم من الناس فى ارتكاب الذنوب والتساهل فى أوامر الله ، اعتماداً على أن الدعاة أنفسهم يقعون فيما هو أشد . . الخيام هنا يكشف حقيقة المتظاهرين بالتقوى والورع الذين يوجهون إليه شديد النقد على شربه الخمر . بينما هم يرتكبون من الذنوب ما هو أسوأ ؛ وقد رد الخيام على نقدهم بنقد أشد . وما كان الخيام ليصلحه النقد والتعنيف فى محنته هذه ، وإنما كان فى حاجة إلى اقناع وتوجيه ليمتلىء عقله باليقين ، ويدرك معنى الحياة والموت ، ويعرف مكانة الإنسان فى هذا الوجود . .

وبعد أن نفى الخيام عن نفسه جريمة التطاول على أموال الغير ، وبرأ نفسه من العجب والكبر ، نجده فى الرباعية الثانية عشرة يواصل تبرئة نفسه مما نسب إليه من رذائل ، فما كان راغباً فى اللهو والمجون ، ولا كان يبغى الفساد والتخلى عن أوامر الدين وقواعد الأدب ، وإنما نجده يؤكد ما استنتجناه من قبل وهو أن إلحاح الأسئلة عليه مع شعوره بالعجز عن معرفة جواب مقنع لها ، هو الذى أصابه بالضيق والتشاؤم والحيرة ، فلجأ إلى الخمر لعله يذهل عن نفسه فترة ، فيستريح من هذه الآلام التى يعانيها ويخرج من تلك الحالة النفسية السيئة التى أصيب بها .

ولست أقصد هنا تبرير ما فعل وإظهاره فى صورة الصواب ، وإنما قصدت توضيح حجم هذه الفترة دون مبالغة ولا تبرير ، فمن الواضح أنه معترف بسوء فعله مدرك لعاقبته ، ولكنه عاجز عن علاج حالته . توهم فى السكر حلاً فما أحسن ولا أصاب ، وظن فى الذهول راحة فما هدأ ولا استراح . وهو فى هذه الرباعية يبدو غير مستمتع بشرابه ، وإنما يحتاج فقط إلى لحظات الذهول التى يمنحها له السكر متوهماً أن فيها راحته من عناء التفكير فى أسئلة بلا جواب . . وسنرى فى الرباعيات التالية أن تشبثه بهذا الوهم لم يكن قويا ، بل سرعان ما تهاوى ، إذا أخذ نفوره من الإثم يزداد ويشتد شيئا فشيئا ، وغدا يأنف من راحة تجلبها له خمر تصيب عقله بالنقص وتعرضه لغضب الله ونقد الناس .

في ذلك الوقت أصبح الخيام مهيئاً للشعور بالندم وطلب التوبة . راغباً في الأوبة إلى مولاه ، فقد أصبحت حالته النفسية هنا مناسبة ليبدأ أولى خطواته نحو الرحاب الإلهي ، إذ لم يجد في السكر حلاً ولا جوابا ، ولم تقنع نفسه بذلك الذهول الذي يعقبه – عند الصحو – شعور بالإثم والخطأ ، فتاقت نفسه إلى النقاء . ولكن كيف السبيل وخاطره مثقل بذكرى ذنوب وهموم ، لهذا كان من الطبيعي أن تبدو خطواته الأولى في مرحلة التوبة مترددة متعثرة ، تستقيم حينا وتتعثر حينا ، ولكنها في كلتا الحالتين متجهة نحو التوبة :

(١٣)

اخبرني ، من ذا الذي لم يرتكب إثماً في هذه الدنيا ؟
وقل لي ، كيف عاش ذلك لم يرتكب إثما ؟
إني أفعل السيئات وأنت تجازيني جزاءً سيئا ،
فقل لي ، ما الفرق إذن بيني وبينك ؟!

(١٤)

إن عادتنا عمران الحانة واحتساء الخمر ،
وفي عنقنا دم ألفي توبه ،
إني إن لم أرتكب إثماً فما عساها تغفل الرحمه ؟
إن زينة الرحمة في ارتكابنا الآثام !!

اتجه الخيام إلى الله وبدأ مناجاته ، والرباعية الثالثة عشرة يبدو فيها حديثه مضطربا جريئا ، ولكن لنلتمس له العذر ، فهو مازال في أول الطريق ، حديث العهد بمخاطبة الذات الإلهية ، لم ترق لهجته بعد ، ولم يتهذب تعبيره بالقدر اللائق ، لأنه لم يألف بعد مناجاة ملك الملوك .

ولعل من أسباب تعثره في المناجاة هنا – بالإضافة إلى ما سبق – حساسيته المفرطة ونزوعه إلى النقاء والكمال ، لقد كان يستطيع أن يقول أخطأت يا إلهي فاعف عني ، فلم راح يتساءل هكذا : اخبرني من ذا الذي لم يرتكب إثما في هذه الدنيا ؟ وقل لي ، كيف عاش ذلك الذي لم يرتكب إثما ؟ نستشف من هذا التساؤل أنه كان يتمنى أن يرى نفسه طاهراً نقيا بلا أخطاء ، فإذا به يجد نفسه مقترفا إحدى الكبائر ، في هذه الفترة كان يعذبه أن يرى أخطاءه ويشعر بتقصيره . . آلمه ارتكابه هذا الإثم وهو يعلم تماما عاقبة ذلك ، وهذا هو ما دفعه إلى هذا التساؤل . لقد كان يتمنى أن يعيش حياة بلا آثام ، ولكن لا سبيل إلى ذلك ، لقد خلق الإنسان وخلق معه ضعفه البشري الذي يضطره إلى ارتكاب المعاصي . ذلك قدر الإنسان : لا دخول إلى رحاب الله إلا من باب التوبة والندم والإعتذار !

والنصف الثاني من هذه الرباعية هو الذي يتضح فيه تعثره أكثر ، فالله عندما يعاقب المسيء يظل أيضا متفضلا عليه ، إذ لم يعاقبه بكل ما يستحقه من جزاء سيء « ولو يؤاخذ الله الناس بظلمهم ما ترك عليها من دابة » ويقول الله أيضا : « وما أصابكم من مصيبة فبما كسبت أيديكم ويعفو عن كثير »

لقد كان الخيام في هذه الفترة مضطرب التفكير ، فلم يتنبه إلى أن الله عفو غفور حتى عندما يعاقب ، فما عفاعنه أكثر مما عاقب عليه ، ولكنه الهلع الشديد الذي استولى عليه بعد أن تنبه إلى سوء ما فعل ، فأخذ يطلب الصفح ويلتمس الغفران ، فجاء اعتذاره مترنحا على هذا النحو . .

وفي الرباعية الرابعة عشرة نرى الشاعر يخطو نحو التوبة متعثرا ، يسقط تارة وينهض أخرى ، يندم حينا وحينا يضعف أمام إغرائها فيحتسيها . يتوب مرات عديدة ، ولكنه ما يلبث أن يتبدد عزمه أمام الخمر فيعود إليها مرة أخرى . وكم كان تعبير الشاعر بليغا في قوله واصفا حالته عند احتساء الخمر « وفي عنقنا دم ألفي توبة » ! فمن هذا القول نعرف أنه تاب وعزم على ترك الخمر مرات عديدة ، ولكنه حتى ذلك الوقت لم ينجح بعد في الإقلاع عنها تماما ، ومن بلاغة هذا التعبير أيضا أنه يصور مدى معاناته بسبب شعوره بالفشل والرجوع عن توبته في كل مرة ، لقد كان يؤلمه هذا الفشل أشد الألم ، ولذلك كان احتساؤه الخمر في تلك الفترة خالياً من أية لذة أو متعة ، وليس هكذا فقط بل كان مصحوبا بهذا الشعور المؤلم بأنه قد سفك دماء توباته العديدة ، ونقض ما عاهد الله عليه ، إنه ما زال يشرب الخمر ولكن بشعور مختلف تماما عن شعوره في أول هذه المرحلة . ما عاد الخيام يجد في شرابه متعة ولا راحة . بل أصبح يسيطر عليه الضيق والندم ، وتحت وطأة هذا الشعور الشديد بالندم نراه يحاول أن يلتمس مخرجا ، فيقول ما دامت هناك رحمة فلا بد من الآثام ، وكأن وجود الرحمة يقتضي وجود الإثم ، بل تدفعه شدة رغبته في العفو وتلهفه إلى المغفرة إلى أن يقول إن ارتكابنا الآثام يزين الرحمة ويجليها !! أي أن هذه الذنوب تهيء للرحمة مجالا تتجلى فيه وتؤدي مهمتها ، وتبدو في أبهى صورة . والخيام هنا – كما تظهره الرباعية – في لحظات ارتكاب الإثم ، ولكنه في نفس الوقت ليس غافلاً عن الله ، بل هو راج عفوه طالب غفرانه . . إنها صورة شاعر في لحظة من أدق اللحظات وأحرجها .

الخيام هنا لا يقدم تقريرا عن الرحمة وغفران الذنوب ، ولا يتحدث حديث واعظ ناصح ، وإنما يعبر تعبير شاعر يشقيه ترديه في الإثم وهو مرهف الحس مكدود الذهن معذب الوجدان ، يحاول أن يجد مخرجاً لضعفه البشري ، ويؤلمه أن يرى نفسه قد سفك دماء توباته وكان حريصاً عليها راغبا فيها . إن حديثه هنا متفق تماما مع حالته النفسية التي تعرض لها في هذه الفترة ، فهو يحاول بمثل هذه الأقوال أن يهدىء من روعه ، ويلطف من فزعه وألمه .

(١٥)

أحدى يدي تمسك بالمصحف والأخرى تتناول الكأس ،
إني تارة أفعل الحلال وتارة ارتكب الحرام ،
إننا داخل هذه القبة الشبيهة بكأس الفيروز ،
لا نحن كافرون تماما ولا مسلمون تماما !!

(١٦)

إن عشقك هو الذي جذب رأس الأشيب إلى الشرك ،
وإلا فأين يدي من كأس النبيذ ،
وتلك التوبة التي وهبها لي العقل حطمها الأحباب ،
وذاك الثوب الذي حاكه الصبر مزقته الأيام !!

تصور هاتان الرباعيتان حالة الخيام في وقت التوبة ، وتصفان جانبا من الصراع المستمر بين العقل والهوى ، لا ينبغي أن تدفعنا صراحته الشديدة في التعبير عن خواطره دون تكلف ولا تأنق إلى المبالغة في تصوير أخطائه ، فهو هنا مسلم في لحظة جهادٍ لهواه ، يرى نفسه يطيع الله تارة ويعصاه أخرى ، ليس غافلا عما يفعل ، بل هو متنبه لمعنى ما يفعله ، معترف بذنبه مقر بعصيانه . . والخيام هنا يقدم صورة قل مثيلها في الشعر ، لأن قليلاً من الشعراء من مر بمثل تلك اللحظات الدقيقة الحرجة ، وقليل أيضا من عبر عنها بمثل هذا الصدق وهذه الصراحة .

ولعل آخر الرباعية الخامسة عشرة يوضح لنا سبباً من أسباب شعور الخيام بالهلع الشديد والفزع من ذنوبه ، مما أدى إلى اضطرابه وارتباكه ، فقد كان يعتقد أن مثله لا يعد مسلما تماما ولا كافراً تماما . . وكان الأولى أن يقول إنه لا يعد طائعاً تماما ولا عاصياً تماما ، إذ لم يكن في حالته تلك مترددا بين الإسلام والكفر ، بل كان مترددا بين الطاعة والمعصية ، والفرق كبير .

والرباعية السادسة عشرة تصور الخيام أيضا في نفس هذه الفترة ، ففيها حديث عن الخمر والهوى والعقل والتوبة ومن الواضح أنه لم يكن حباً ذلك الذي أوقعه في شرك الخمر ، بل كان هوى لا يجد مجالا يرتع فيه إلا عندما يخدّر العقل بكأس من الخمر ، كان عقله يهديه إلى التوبة ، فيأتي الأحباب فيزينون له احتساء الشراب . وندرك من هذا أن جهاده كان مستمرا ، لا يعرف اليأس على الرغم مما مني به من فشل مرات عديدة .

كيف نرى الخيام في هذه الأوقات العسيرة ؟ أنقسو عليه ونقول مع القائلين : كيف أثم ؟ أم ننظر إليه في إطاره الصحيح ، ونقول إنه إنسان خطاء ككل البشر ، عصى وأثم ولكنه جاهد وندم ؟ إن جميع الناس مشتركون في ارتكاب المعاصي ، ولكنهم متفاوتون في نوع آثامهم وفي شدتها . الجميع خطاؤون ولكن التوابين قلائل . وما أعظم ذلك الإنسان الذي يريه الله أخطاءه دائما ، ويذكره بقدرته وجلاله فيمتلىء قلبه بالندم وخشية الله ، فيكثر من التوبة ، ويصبح من أولئك التوابين الذين يحبهم الله !

(١٧)

إني عبد عاص ، فأين منك الرضا ؟
وهذا قلبي مظلم ، فأين منك النور وأين الصفاء ؟
إنك حين تمنحنا الجنة بالطاعة ،
يكون هذا بيعاً ، فأين لطفك وأين العطاء ؟!

(١٨)

اللهم رحمة بقلبي الأسير ،
ويارب رحمة بصدرى الحزين ،
واعف عن قدمى التى ترتاد الحانات ،
وارحم يدى الممتدة إلى كأس الشراب !!

هذه رباعية من أعظم رباعيات الخيام ، وما أعظم الإنسان فى أوبته إلى مولاه ، مقراً بعصيانه طالباً رضاه .. إنه الخيام فى مرحلة التوبة : عظيماً فى خشوعه لله ، عزيزاً فى تذلله إليه ، رشداً فى طلبه نور الهداية . لقد عرف الله أخيرا ، وأحس بوجوده معه فنظم هذه المناجاه . وما أبلغ تعبيره فى النصف الأول من الرباعية حيث يجمع بين إقراره بالمعصية والضلال وتساؤ له عن رضا الله وهداه على نحو يدل على شدة رغبته فى هذه الهبات ، فهو لم يقل إنى أريد رضاك . بل قال أين رضاك ؟ وأين نورك وصفاك ؟ فجاء هذا التساؤ ل معبراً عن شدة لهفته .

والخيام هنا عبد تائب نادم ، قد رق قلبه وصفت روحه ، فصارت مناجاته لله أكثر تأدبا ، فقد ألف الرحاب وصار كثير التردد عليه . وندرك من مناجاته فى هذه الرباعية أنه لم يكن يرى نفسه جديراً بالجنة ، وذلك لأنه يرى ذنوبه ماثلة أمام عينيه . فهل نقول كان حقا غير جدير بها بسبب ذنوبه ؟ أم نقول : على العكس هذا هو الجدير بها بسبب توبته وتذلله لله وإقراره بذنوبه ؟ أيدخل الجنة من يتباهى بطاعاته ولا يرى له ذنوباً ؟ أم يستحقها من يتألم لعصيانه ولا يرى له طاعة ؟ إن هذا الإحساس الذى أحس به الخيام وعبر عنه هنا يحبه الله . والرسول عليه السلام يقول : « قاربوا وسددوا فإنه لن يدخل الجنة أحد بعمله . قالوا : حتى ولا أنت يارسول الله ؟ قال : حتى ولا أنا إلا أن يتغمدنى الله برحمته » .

والدرجة التى تعلو حالة الخيام هذه هى أن يجتهد المؤمن فى طاعة الله إلى أقصى حد ممكن ، ولكنه يظل محتفظا بتواضعه أمام الله ، يسأله الصفح ويرجو المغفرة .

والنصف الثانى من الرباعية يبدو وكأنه يشير إلى الآية الكريمة : « إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة . » وكان الخيام لا يرى نفسه جديرا بالجنة ، لأنه لم يقدم طاعة يستحق عليها هذه المكافأة ، ولكنه لم يقنط من رحمة الله وكرمه ، فأخذ يسأله أن يهبه الجنة تفضلاً وتكرما .. لقد كان قلبه مملوءاً بمزيج من الندم على ذنوبه والأمل فى الرضا والصفح . والله يحب أيضا هذا الأمل فى عفوه ورضاه .

أما الرباعية الثامنة عشرة فيمكن أن تعد من تلك الأشعار النادرة التى تقدم لنا صورة دقيقة لأحاسيس شاعر فى لحظات الألم والندم .. إنها مناجاة أيضا نرى فيها الخيام متوجهاً إلى الله ، مستغرقاً فى طلب الرحمة والمغفرة ، يسأله الرحمة لقلبه الأسير وصدره الحزين . وندرك من هذه الرباعية أن الشاعر مازال بين الحين والحين تضعف إرادته أمام الخمر ، فتمتد يده إلى الكأس . ولكن شربه الخمر فى ذلك الوقت لم يكن يمنحه من الراحة بقدر ما يسببه له من الضيق والألم . والرباعية كلها سؤال للرحمة والتماس للعفو ، يتكرر فيها هذا الدعاء العذب « رحمت كن » أى : أرحم ، وتسرى فى كلماتها رقة المعتذر النادم .

ما يزال الخيام هنا يعيش مرحلة الصراع بين التوبة والهوى ، ما يزال يجاهد نفسه ويصارع ضعفه البشرى . وكان حرياً بهذا الجهاد الدائب فى طريق التوبة أن يكلل بالفلاح ، ولهذا أخذت روحه المتلهفة على الهداية تصفو وتسمو أكثر حتى وصلت إلى هذه الدرجة :

(١٩)

ياعالما بأسرار ضمائر جميع الأنام ،
وعند العجز أنت معين جميع الأنام ،
يارب هبنى توبة ، وتقبل عذرى ،
ياواهب التوبات وياقابل أعذار جميع الأنام !

(٢٠)

قلت لى إنى سوف أعذبك
فلم يزدنى هذا القول خوفا ،
فحيث تكون أنت لا يوجد عذاب ،
وأين المكان الذى ليس فيه علمك ؟

وصل الخيام هنا إلى درجة أعلى من كل ما سبق ، فقد تلاشت شكوكه وتبددت حيرته ، ولم تعد تساؤ لاته تسبب له ألماً ولا عناءً ، ولم يعد عجزه عن معرفة أسرار الأزل يصيبه بالهم والغم .

لم يقل الشاعر فى هذه الرباعية التاسعة عشرة أنه قد كشف الأسرار وأدرك الحقائق ، بل كان حسبه أن يعرف الطريق إلى عالم الأسرار .. لذا نراه هنا فى رحاب علام الغيوب يناجيه ويثنى عليه ، وقد أدرك لله صفة وهبته الكثير من السكينة والاستقرار : إنه الآخذ بيد الإنسان فى وقت الشدائد والمحن .

وفى هذه الرباعية نجد لغة الخيام أرق مما سبق ومناجاته أعذب ، إنه ما يزال يطلب التوبة ويقدم الندم والاعتذار ، ولكنه فى هذه الفترة وقد صفا وتهذب ، ووصل إلى درجة أعلى مما سبق ، يقدم دعاءه بأسلوب الأتقياء الصالحين ، فقد غدا أكثر معرفة بالأسلوب اللائق بالرحاب الإلهى ، فنجده يقدم بين يدى دعائه ثناءً وتعظيما . ولا يحصر مناجاته فى طلب التوبة ، فكأنه قد أدرك - بعد أن اقترب من الله إلى هذه الدرجة - إن دخول الرحاب الإلهى لا يكون فقط من أجل التوبة والاستغفار ، بل يرى الله جديراً أيضا بالتسبيح والحمد والثناء . ويدرك العارفون هذه الحقيقة جيدا فيمزجون دعاءهم دائما بالحمد والثناء . ولا يحصرون هدفهم فى تحقيق الدعاء ، بل يصلون إلى درجة أرقى حين يعتبرون الدعاء مجرد وسيلة لمناجاة الله والتمتع بتسبيحه وتمجيده والثناء عليه . ومن عرف الله لا يمل مناجاته .

وفى الرباعية العشرين نرى الخيام مستغرقا فى الشعور برحمة الله ، سيطر عليه شعور عميق برحمة الله الشاملة ، فأصيب عقله بالذهول والانبهار بعد أن أدرك مدى عظمة الرحمة الإلهية ، فتوهم أنه لا وجود للعذاب ، مدللا على ذلك بأنه ما دام لا يخلو مكان من علم الله وقدرته ، إذن فليس هناك موضع للعذاب ، واستنتاج الخيام هنا ليس صحيحا ، فالله قادر على أن يرحم الجميع ، ولكن هذا لا يمنع وجود العذاب إذا شاءه وأراده . وقول الخيام : حيث تكون أنت لا يوجد عذاب ، الأفضل أن يكون على النحو التالى : حيث تكون نظرتك ورحمتك لا يوجد عذاب ، فمن المعروف أن الكافرين لا ينظر الله إليهم ، لأن نظرته رحمة ، ولكنه يقدر عليهم .. أى أننا نستطيع أن نقول إن فى الجنة رحمة لله ، وفى النار غضب الله ، وفى كليهما قدرته . ولهذا يعد قول الخيام هذا ناشئاً عن شدة ذهوله وانبهاره بعظمة الرحمة الإلهية . ويستطيع الخيام عندما يتسع عقله لمعرفة بقية صفات الله بالإضافة إلى هذه الرحمة الشاملة التى عرفها ، يستطيع أن يدرك عندئذ أن الله قاهر ، منتقم ، جبار ، كما أنه عفو غفور رحيم ، وهو قادر على أن يعفو ويرحم ، وقادراً أيضا على أن ينتقم ويعذب . ولكن الخيام عندما نظم هذه الرباعية كان مستغرقاً تماماً فى الشعور بعظمة رحمة الله ، فلم يستطع أن يدرك شيئا آخر سواها . ونستطيع أن نقول أن عقل الخيام هو الذى خلا فى ذلك الوقت من إدراك صفة الانتقام .. إنها خواطر الخيام فى لحظات غمر فيها كيانه بلطف الله وامتلأ عقله بتعظيم رحمته .

(٢١)

يارب ، إن عقلى ليس جديراً بإثباتك ،
وفكرى لا يشغل إلا بمناجاتك ،
وأنى لى أن أعرف ذاتك كما ينبغى ؟
إن العالم بذاتك ليس إلا ذاتك !

هذه الرباعية هى مسك الختام لرحلة الخيام ، وتعد نهاية طيبة لتطور فكره ورقى شعوره الدينى .. ففى هذه الرباعية العظيمة نرى مناجاة شبيهة بمناجاة العارفين . لقد بلغ الخيام اليقين وهدأ أخيرا واستقر فى الرحاب . وصار عقله مشغولا بمناجاة إله العالمين . وفى هذه الدرجة العالية التى بلغها الخيام نراه يشير إلى هذه الحقيقة العظيمة وهى أن أعلى درجة فى معرفة العارفين هى الإقرار بالعجز عن معرفة الله .. فسبحان من لم يجعل للخلق طريقاً إلى معرفته سوى الإقرار بالعجز عن معرفته . والعارفون بالله هم فى الحقيقة الذين شهدوا وأيقنوا أن معرفة الله أمر فوق طاقة العقل البشرى ، والعقل العارف بالله هو العقل المقر بعجزه عن معرفته ، أى هو العقل العارف بعجزه عن هذه المعرفة ، فالله هو الخالق والعقل مخلوق ، ومادام الخالق أرقى من المخلوق ، والمعرفة تعد نوعاً من القدرة ، إذن فالأمر الطبيعى هو أن الله يعرف العقل ، أما العقل فيعرف فقط عجزه عن معرفة الله .. وليس كل عقل بشرى جديرا بهذه المعرفة . وإنما عظماء البشر فقط هم الذين يدفعهم الولع بالمعرفة إلى أن يبذلوا كل جهدهم من أجل معرفة الخالق العظيم ، فيصلوا إلى هذه النتيجة .

وحسب الإنسان من العظمة أن يحاول التعرف على الموجود الأعظم ، حتى وإن عاد فى نهاية الطريق ، فأقر بعجزه عن هذه المعرفة .. فلا سبيل سوى هذا ■

حين يختلط الدين بالسياسة.. والإرهاب أيضاً

نشرت القاهرة فى عدد ١٩٨٥/١٢/٣١ رداً على مقالى (حين يختلط الدين بالسياسة) ، وقال صاحب الرد أن الاسلام دين الحوار والمجادلة بالتى هى أحسن ــ ثم وقع صاحب الرد فى التناقض مع نفسه ، إذا انزلق فى منحدر من الألفاظ مثل (الأمور المختلطة فى ذهنك) . . (فهمك السطحى) . . (من قال هذا الهراء) . . (ليتك تقرأ عنها لتفهم محتواها) . واحتراما لأدب الحوار لن أرد على مثل هذه الكلمات ، واحتراما لوقت القارىء سأدخل فى الموضوع مباشرة وبشكل مكثف :ــ

(١) صاحب الرد يصدر حكما ، أنى قلت إن التيار الدينى ظاهرة غير صحية ؛ فيقول (إن التيار ظاهرة صحية . .) مع أنى قلت (ما هذا التيار الدينى الذى يلتف حوله جمع من الناس ، له صوت عال ويريد استغلال جو ديمقراطية القول والكتابة لصالحه) . . إذ أننى أحدد تياراً دينياً معين لا يضم كل المسلمين !!

(٢) يقول (هذا التيار . . يهدف من خلال حواره بالكلمة والرأى إلى تطبيق الشريعة الاسلامية) فهل الحوار بالكلمة والرأى هو ــ أيضا ــ عمل مسيرة ؟! حيث يختلط الحابل بالنابل (أرجوك راجع مقالى مرة أخرى) .

(٣) ويقول (. . فليس كل التيار الدينى كما تتصوره بعيداً عن عصره) إذن ! . . يوجد البعض الذى يمكن القول ببعده عن العصر ؟! . وهذا بالضبط الذى أقصده بالسلفى .

(٤) يقول أيضا (من قال لك أن المثقفين تواروا عن الحوار فى هذه القضايا) فخلط بذلك بين الثقافة كمدلول لفظى ، وبين أفكار (بعض) أهل الرأى من المسلمين السلفيين ــ فقد كانت كلماتى بالتحديد (لقد توارت الثقافة والمثقفون فى أحيان كثيرة ، عن قضايا فكرية هامة ، ولم تظهر أقلام من أمثال طه حسين والعقاد . . الخ)

(٥) يقول [أوصيك أيها الأخ بأن تقرأ وتتابع ولا تكن متقلقا فى فكرك فالقراء توسع المدارك) وأقول له : سامحك الله يا ولدى !

محمد الفارس

(٦) يقول (فمن قال لك أنهم فى حالة توارى ؟) والصحيح (فى حالة توارٍ) مجزومة بحذف حرف العلة لأنها مضاف إليه !

(٧) يقول (أسمعت عن حرب ١٩٤٨ ؟ أسمعت عن دور الإخوان المسلمين فيها ؟) وأقول إن عمرى يرد عليك لأنى عاصرت تلك الفترة ؛ ولذلك أرد عليك بحنو أبوى ، وليس بحماس الشباب وعصبيته يا بنى !

(٨) يقول [إن مصر ضحت بالمال وبفلذات أكبادها من أجل فلسطين . . ، وأن مشاكلنا الداخلية سببها الحروب الكثيرة من أجل فلسطين] . وأقول له أن فلسطين ليست السبب ، وإنما تخطيط الايديولوجية الصهيونية مع أمريكا العظمى ! . . فهما يرفضان معاً ، أى تقدم لكل من فكرة الدولة الاسلامية الكبرى وفكرة (القومية العربية) ، فهو إذن صراع بين



الغرب بحضارته ، والعرب بكل تاريخهم !! من أجل السيطرة على استراتيجية المكان ، الذى قال عنه يوما نابليون . . لو أنى سيطرت على عكا ، لاستطعت أن أحكم العالم ! .

(٩) يخلط بين ما أقوله عن الإمامة عند الشيعة من اسماعيلية وغيرها ، وبين (المجتهدين ــ كما يقول ــ بقدر طاقتهم وعلمهم لتفسير القرآن الكريم) . . لماذا ؟! . . لا أعرف ! . . ورغم ذلك لن أقول له كما قال لى (الكثير من الأمور المختلطة فى ذهنك) .

سؤال ؟ ما معنى أن يكون أسلوبك فى الحوار ، يا بنى ، بهذا الشكل ؟! هل هو إرهاب ؟!

(١٠) ما رأيك أن هذا الواعظ الذى ذكرته بمقالى ، لم يقل بالوسائط كما تقول بها أنت أو أنا ، وإنما قال بها على أنها طلب الشفاعة وقضاء الحاجات من الأولياء !!! فإذا كنت متفقاً معى ــ كما ذكرت فى مقالك ــ فى معنى الوساطة ؛ فلماذا تقول لى (إنها أمر آخر لم تفهمه جيدا) . . وما هذا الأمر الآخر الذى لم أفهمه جيدا ؟! . هل هو سر ؟! هل فى ديننا أسرار ؟!

(١١) أما عن سؤالك عن أخذى عن الشهر ستانى و(الهراء على حد قولك) فأرجوك أن ترجع إلى (الملل والنحل/الجزء الأول ص ٢٩) الطبعة الثانية ــ مكتبة الأنجلو المصرية ــ تخريج محمد بن فتح الله بدران .

(١٢) لم أذكر فى مقالى كلمة (شهيد) ولو لمرة واحدة ، ورغم ذلك فانك تقول (إذا كان فى لبنان شهداء كما تقول . . . الشهيرة كلمة عظمى ليتك تقرأ عنها لتفهم محتواها) ! . . ما معنى هذا ؟! تعمية وتضليل أم ماذا ؟!

(١٣) ثم تقول عن خليل حاوى (ومن يكون هذا لنضعه فى زمرة الشهداء) وعبارتى كانت بالضبط (هل تعرفون سناء محيدلى ؟ هل تعرفون خليل حاوى ولماذا انتحر ؟)

(١٤) جملة شديدة الإغراب ، وتملأ النفس بالدهشة هى قولك (إننا أى التيار الدينى) . . ولا تعليق !!

(١٥) المهم ــ وبالدرجة الأولى ــ أن يكون المجال التخصصى للعلماء ، موجوداً عندنا ليكون المكسب الحقيقى للإسلام وبلاده ــ أما والوضع هكذا ؛ فهو إسهام من العالم الثالث فى التطور الحضارى الغربى . . والأمريكى .

(١٦) تركت قضية التخلف الحضارى ، وصراعنا مع أعداء ديننا ، وأعداء الانسانية ــ راجع من السطر السادس إلى السطر الأخير فى (ثالثا) من مقالك ــ تجد أنك قدمت تفسيرات رفضتها كل التيارات الدينية ، وكل الاتجاهات فى حادث شهير (سبتمبر ١٩٨١)

(١٧) أكرر قول الحق تعالى . . « . . لست عليهم بمسيطر » و . . « إنما أنت بشر مثلهم » ، وأرجو أن نلتقى فى مرات أخرى ، على محبة أكثر ، وبرضى من الله تعالى . . وكل عام وأنتم بخير .

رسالة إلى الدكتور عبد المعطى شعراوى مسئول الثقافة الجماهيرية

اسماعيل أحمد أبوريان

ما أكثر اللقاءات الأدبية والمهرجانات التى تقام فى قصور وبيوت الثقافة المنتشره فى ربوع مصر وبالرغم ما لهذه اللقاءات من ايجابيات تأتى فى مقدمتها تجمع الأدباء وتعارفهم وتلاقيهم إلا أن سلبياتها أكثر بكثير من ايجابياتها ومرد هـذه السلبيات إما لسوء الاعداد محدودية الامكانات سواء الأدبية أو المادية خاصة من ناحية الأشخاص الذين يوكل إليهم إقامة هـذه المهرجانات .

وآخر ما دعينا إليه هو مهرجان أقامه بيت ثقافة كفر الزيات ولعلمنا مسبقا بأن هناك مجموعة من الأدباء الجادين والمكافحين وخاصة فى رابطة الشعراء والأدباء الشبان وتوقعنا أن يكون مهرجانا أدبيا بحق ولكن ما حدث يندى له الجبين !

فقد صدمنا بشخص قدموه على أنه مقرر نـادى الأدب وأسبغوا إسمه بلقب شاعر وكاتب مسرحى ومن أول جمله يخرق أسمـاعنـا بنصب المرفـوع ورفـع المنصوب .

وانتظرنا على أن نستمع ونتعرف على أدب وأدباء كفر الزيات ، فإذا بهـذا الشخص يقدم مجموعة من الغلمان ليسمعونا كلاما لا هو بالشعر ولا هو بالنثر مشوه اللغة والـوزن والصوره نـاهيك عن تـواضع التجارب !

وأغلب ما قدم زجل مستهلك عن الشعر المُسبسب والخدود الحمر . وتحاملنا على انفسنا فربما تصحح هذه المهزلة ولكن هذا الشخص تمادى فى انتهاك عرض اللغة على حد قول الأديب/ محمد نشأت من المحلة وفاض بنا الصبر لأن عدد الشعراء كان ستون شاعرا جلسوا يكظمون الغيظ ويتبادلون السخريه والضحك مع النقاد الأستاذ/ محمد السيد عيد والدكتور/ صلاح عبد الحـافظ ولما زادت الاحتجاجات قـدم بعض الأسماء القليلة حتى أن الشاعره/ زينب أبو النجا ألقت قصيدتها وانصرفت ولم تتحمل التواجد على هذا الوضع وعاد الشخص يقدم الغلمان وأن هذا الشاعر قال عنه الناقد فلان كذا والأديب الفلانى كذا والجميع فى حالة ضيق وضجر من سلوك هذا الشخص وصدمنا أكثر لما علمنا بمقاطعة الأدباء لهذا الذى يسموه بمهرجان !

ولما قدم أحد الأدباء وهو الأديب/ صبرى عبد الله قنديل وأراد قبل أن يلقى قصيدته أن يطرح موضوعاً نقدياً على النقاد فإذا بهذا الشخص يسحب من أمامه الميكرفون ظناً منه أنه سينتقد مايقدم فى هذه المهزلة مما أثار سخط الأدباء وأصررنا جميعا على أن يقول كلمته وقالها بدون ميكروفون ولفتت انتباه النقاد بالفعل لأنها عـرضت بعض الحلول لمشاكل الأدباء وقـام النـاقـد الأستاذ/ محمد السيد عيد معلقـا على مـا طـرح فى الموضوع وخـاصة مـا يخص مواكبـة النقاد لإبـداع الشباب وتقديمه .

ثم علق على ما قدم فى هذه المهزلة بأن كل ما قدم لا ينتمى للشعـر بصلة باستثناء عباس منصـور ومختار عيسى من المحله وأحمد مرسال من قويسنا وانتهت المهزلة دون أن يشارك فيها خمسون من الشعـراء المدعوين وكذلك شعراء كفر الزيات ولم نعـرف من المسئول عن ذلك هل هو بيت الثقافة أم صمت الأدباء ومقاطعتهم للموقع أم ماذا ؟ .

وفى نهاية رسالتى اتوجه بالسؤال للأستاذ الدكتور/ عبد المعطى شعراوى مسئول الثقافة الجماهيرية خاصة بعد تصريحاته للصحافة بأنه سيولى اهتمامه بالثقافة فى المحافظات . . . .

إلى متى ستـظل قصور وبيوت الثقافة خـاضعـة لـلأهواء الشخصية يقوم على أمـر الأدب فيهـا من لا ينتمون للأدب بصله ؟

ان هذه المهزلة التى حدثت فى كفر الزيات قد مرغت الأدب فى كفر الزيات بصفة خاصه وفى قطاع الدلتا بصفة عامة فى الوحل وهذه المحافل وما تنتهى إليه من مساوىء تجعل الأدباء يحجمون عن المشاركة فيها وهذا يؤثر على سير وسلامة الحركة الأدبية خاصة على البراعم الأدبية الواعده ■

زوايا

ماذا قال أنريكو ماتيه ؟

فى عام ١٩٧٢ قـدم المخـرج الإيطالى المعـروف «فرانشيسكو روزى» إلينا فيلماً بعنوان (قضية ماتيه) . لعب الدور الرئيسى فى الفيلم «جيان ماريا فولونتى» وهو نفس الرجل الذى لعب دور «ابن بركة» فى فيلم «ايف بواسيه» (الاغتيال) .

كان «انريكـو ماتيـه» ــ وهو شخصية حقيقية ــ رئيساً لمؤسسةٍ إيطالية ضخمة تتبعها خمسون شركة عالمية ، وكان يقف دون مواربةٍ فى جانب الشعوب العربية التى تعانى الاحتكار ، ويشير إلى الصحراء العربية قـائلاً : «تحت هـذه الصحـراء ٨٠٪ من احتياطى البترول فى العـالم . . إن ملايين الأوربيين والأمريكيين يأكلون من هنا . ومع ذلك يعيش العرب فى بؤس وفقر شديدين» .

هكذا تكلم «انريكو ماتيه» . ولأن الكلمة مسئولية فادحة ، ولأنه كان لابد أن يدفع ثمناً لهذا الكلام ، فقد قامت المخابرات الأمريكية بتدبير اغتياله فى ٢٧ أكتوبر ١٩٦٢ .

مـات «انريكـو مـاتيـه» الـذى كـان يحلم بتـأميم البترول ، فهل مـات تساؤلـه المدهش الـذى يفضح (المفارقة المؤلمة) ؟

لا أظن .

كيف إذن يستفيد من ثروة الشعوب بعضٌ من الحكام ؟ وكيف يموت المُحتكِرُون العالميون تخمة فى حين يموت المُحتكَرون البسطاء جوعاً وفقراً وحرماناً ؟

وبصرف النظر عن «ثنائية ماتيه» البسيطة ، فقد خلق (عصر النفط) فى المنطقة العربية «ثنائيةً» أخرى أكثر تعقيداً ، وأفضى إلى تحولاتٍ جذريةٍ فـادحةٍ خلخلت من البنيةِ الاجتماعية العربية خلخلةً شديدة ، وأوجـدت ما سُمّىَ ب (شعـوب النفط) و (شعـوب الماء) .

لقد أصبح النفطُ هنا بنيةً مهيمنةً ، ومركـزيةً فى السيطرة ، وأصبح هناك نوعان من التبعية على ما بينهما من مساحة التضافر أو مساحة التباعد .

ولعل شاعرنا «محمود درويش» مازال يسأل :-

هل فى البدء كان النفطُ
أم فى البدء كان السخطُ ؟

دعونا نتساءل معه .

وليد منير



نوكسفيل - ممفيس

توفيق حنا

الفصول هنا واضحة كل الوضوح من ناحية ملامحها المناخية والجغرافية .. ولعل فصل الخريف هو أجمل وأنشط هذه الفصول .. وشهر أكتوبر من بين شهور هذا الفصل هو أجمل شهور الخريف ، بل أجمل شهور العام على الإطلاق ..

وأهم ما يميز فصل الخريف ، وبخاصة فى شهرى نوفمبر وديسمبر هذا التغير الواضح الذى يصيب لون المدينة الأخضر .. إذ تتلون الأشجار باللونين الأصفر والأحمر بكل درجاتها .. وتتساقط أوراق الأشجار الجافة فى الحدائق وكأنها مطر يتساقط فى هدوء حزين على كل مكان .. وفى جريدة نوكسفيل قرأت اقتراحا بتحويل هذه الأوراق الجافة إلى سماد ، ولا أدرى ماذا تم فى هذا الاقتراح المعقول والمفيد وتحتفل نوكسفيل فى شهر أكتوبر بإقامة مهرجان أكتوبر (أوكتوبر فيست) الذى يشمل كل مظاهر النشاط الفنى والاجتماعى والاقتصادى .. المسارح وقاعات العروض الفنية والمطاعم والطرقات .. وكأننا فى مولد شعبى كبير . وفى ليلة السبت الأخير من هذا الشهر يتدفق الأهالى إلى وسط المدينة حيث يمنع المرور فى شارع جاى ستريت وما جاوره من شوارع جانبية .. وفى هذه المنطقة يقضى أهالى نوكسفيل ساعات الليل فى ألوان من المرح والانطلاق والفرجة حتى الفجر .. وفى هذا الشهر أقيم معرض عن الآثار المصرية القديمة فى متحف ما كلانج فى مبانى جامعة تينيسى واقتصر هذا المعرض على طرق وطقوس الدفن فى مصر القديمة .. وأقامته إيلين ايفانز التى القت محاضرة قيمة عن التحنيط عند قدماء المصريين وعن تطور بناء المقابر والأهرامات .

ومتحف فرانك ما كلانج يعتبر من أهم متاحف نوكسفيل ويحوى مجموعة كبيرة من الآثار التى تتعلق بعلوم الإنسان « وفنون الزينة » والجيولوجيا ، والتاريخ ، وفن العمارة ، والتاريخ الطبيعى .. ولقد تم إنشاء هذا المتحف فى عام ١٩٦٣ ، أقامته مسز جون جرين إحياء لذكرى أبيها فرانك ماكلانج ، ويضم المتحف مكتبة تتوفر فيها كل المراجع والوسائل التى تهم الباحثين والمؤرخين ..

ممفيس :

كثيرة تلك المدن الأمريكية التى تحمل أسماء مصرية مثل ممفيس والإسكندرية وكايرو وغيرها ..

تقع ممفيس على بعد ٤٠٠ ميل من نوكسفيل ، وهى تقع على نهر المسسيبى . وفيها يقوم بيت المغنى المشهور الفيس بريسلى وهو من أهم الأماكن السياحية التى يزورها الآلاف يوميا .. وهنا أسجل بغير قليل من الأسى والحزن ما فعلناه ببيت أم كلثوم .. الذى هدم .. وكان من الممكن لهذا المليونير الذى اشترى البيت أن يحتفظ به ويقيم عليه العمارة التى يريد إقامتها وأن يطلق على هذه العمارة « بيت أم كلثوم » .. ولا أدرى كيف هان علينا أن نضحى بهذا البيت الذى عاشت فيه كوكب الشرق وأسعدت على مدى عشرات السنين الملايين من العرب فى كل مكان .. وذلك مقابل بضعة دولارات ! .. ولقد حازت مدينة ممفيس فى العامين الأخيرين على جائزة أنظف مدينة أمريكية . ويوجد بها فروع لجامعة تينيسى .

ومن أهم المشاهد السياحية ماد آيلند (او جزيرة الطين) وتقع على نهر المسسيبى .. وصلنا إليها فى مركب هوائى (مونوريل) .. وهناك وجدنا مجرى نهر المسسيبى محفورا على الأرض .. يسير فيه الماء لتقديم مشهد واقعى للنهر .. وقد وضحت على هذا المجرى المتعرج الولايات التى يمر بها النهر .. وعرض هذا المجرى أقل من متر وعمقه عدة سنتيمترات .. ومكتوب على الأرض أسماء المدن والولايات حتى إذا وصلنا إلى مكان مدينة ممفيس وجدنا رسما توضيحيا لكل أحياء هذه المدينة .. وفى نهاية المجرى يوجد طريق جميل ينتهى إلى مكان تشاهد منه منظرا عاما للمدينة .. ويبدو هذا المنظر فى أروع صورة ليلا ..

من أشعار بيرم التونسى



الفن ياهل الطبيعة روح تخاطب روح
بلغاها
والفن ياهل المحبه عين تكلم عين
بنباهه
والفن ياهل القلوب صوت من سكوت الموت
أحياها
يا طالب الفن ، افتح لك كتب فى الفن
تقرأها
يامطول الشعر ، ومشلشل بدلدولتين
ومبلم
شوف النجوم فى السما متوجهه على فين
واتعلم
وشوف بكا العين وضحك الفم فى الاتنين
واتكلم
ورد الخدود فن فيه الفن يتغير
طول القدود فن فيه العين تتحير
وكل شىء فى الحياة بالفن متسير
ياطالب الفن

ألسنة الشعراء

أصفى وأفصى

عصيبة هي تلك اللحظات ، وقاسية على القلب وثقيلة على الروح ، ولا أكاد أجد وصفا يليق بها ولا حالة تجسدها ، ولكنهم قديما قالوا : لكل شاعر فترة . وكان الفرزدق ـ وهو فحل مضر في زمانه ـ يقول : تمر عليّ الساعةُ وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر . فإذا طالت هذه الفترة قيل : أصفى الشاعر وأفصى ، كما يقال «أفصت الدجاجة» إذا انقطع بيضها ، وكذلك يقال له : أَجْبَلَ ، كما يقال لمن يحفر بئرا إذابلغ جبلا تحت الأرض لا يستطيع له حيله إنه أجبل ، ويقال أفحم الشاعر وهو من «فحم الصبي» إذا انقطع صوته من شدة البكاء .

وتعددت التسميات والصفات لكي تحيط بهذه الحالة الفريدة النادرة من حالات الشعر التي تخرس فيها ألسنة الشعراء وتنعقد عقدة خانقة قاسية لا حل لها ولا فكاك !

مكث النابغة الذبياني زمانا لا يقول الشعر ، وذات يوم أمر بعض الناس بغسل ثيابه وعصّب حاجبيه على عينيه فلما نظر إلى الناس قال :

المرء يأمل أن يعيش وطول عيش ما يضرُّه
تغنى بشاشته ويبقى بعد حلو العيش مُرُّه
وتخونه الأيام حتى لا يرى شيئا يسرُّه
كم شامتٍ بي إن هلكتُ وقائل لله دَرُّه

وهكذا انحلت عقدة لسانه وطاب له القريض بعد غياب . أما إذا ساء لفظ الشاعر وفسدت معانيه قيل له : أهتر فهو مهتر . وقد قيل في الذبياني : إنه إنما كان شعره نظيفا من العيوب لأنه قاله كبيرا ، ومات عن قرب ، ولم يهتر . . فالإهتار إنما يجيء الشاعر حين يتقدم به السن ويختلط كلامه ، وقولهم في شعر النابغة إنه قاله وهو كبير يدل على أنه بهذا سمي نابغة ، لا لقوله : «فقد نبغت لنا منهم شئونه» . والشاعر إذا لم يصب معنى يقال له : أخلى ، كما يقال أخلى الرامي أي لم يصب الهدف الذي يرمي عليه .

حكى عن البحتري أنه قال : فاوضت ابن الجهم عليا في الشعر فقال لي إن أشرع السُّلمي كان يخلي ، فلم أفهمهك عنه ، وأنفتُ أن أسأله عنها ، فلما انصرفت فكرت فيهك ونظرت في شعر أشجع فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع . وفهمت ما قصده ابن الجهم من أنه كان يخلي .

والفترة تجيء الشاعر حتى وإن كان فحلا حاذقا ، إما لشغل يسير ، أو موت قريحة ، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين ، ثم ان الناس فيها بعد ضروبا مختلفة يستدعون بها الشعر ويدخلون منها إلى تنبيه مواهبهم وتسهيل القريض بداخلهم ، وكل إمرىء على تركيب طبعه واطراد عادته . وللشعراء ألسنة تخون لكنها لا تكف دائما عن القريض

أحمد الحوتي



وكما تذكرت بيت أم كلثوم وما حل به على أيدينا ذكرت نهر النيل العظيم الذي يلقى منا جميعا أسوأ معاملة . . ولعله أسوأ أنهار الدنيا حظا ويكفى أن نقارنه بنهر السين ونهر التيمز ونهر المسيسبي . .

موكب البط :

في فندق بيبودي الذي بني على الطراز الاسباني وهو من أجمل فنادق ممفيس يوجد تقليد جميل عمره نصف قرن . . هذا التقليد عبارة عن استعراض يقوم به فريق من البط كل صباح . . ففي الساعة الحادية عشرة يعلن الفندق عن بداية هذا العرض . . ينزل هذا الفريق من البط من مكانه فوق سطح إحد أبنية الفندق . . ثم يفتح له الباب . . ويتقدم هذا الفريق في نظام دقيق على بساط احمر يفرش له . . حتى ينتهي إلى سلم يصعد عليه إلى نافورة جميلة وضع فوقها مجموعة من الزهور . . ويلقى بنفسه في ماء النافورة . . ويلتقط له الزائرون والزائرات الصور من كل الزوايا . . ويستمر هذا البط في هذه النافورة حتى الساعة الخامسة من مساء اليوم . . ويعود من نفس الطريق على البساط الأحمر إلى الباب حيث يصعد إلى مكانه على السطح . . ويتكرر هذا المشهد الفريد صباح كل يوم . .

ويحتفل هذا الفندق بعيده الماسي (٦٠ سنة) هذا العام .

ولاية تينيسي والعودة إلى الوطن عام ١٩٨٦ :

تحتفل ولاية تينيسي في كل مدنها وبكل هيئاتها وجماعاتها طوال عام ١٩٨٦ . . من جبال سموكي شرقا إلى نهر المسيسبي غربا . . بتراث وتاريخ وتقاليد هذه البلاد والأماكن التي تضمها بين جوانبها . . ودعت هذا الاحتفال الكبير بالعودة إلى الوطن (هوم كامنج) . . وكأن تينيسي تقدم في صورة جذابة ومسلية وعلمية درسا في التاريخ لكل أبنائها وبناتها . . في محاولة جادة لإحياء ماضيها مثلما فعل واحد من أبنائها وهو الكس هالي عندما أقدم على تأليف «الجذور» . . ذلك لأن الوعي الصادق بالماضي يساعد الإنسان على رؤية واضحة وعميقة وشاملة للمستقبل . . وما لم يعرف المرء من أين جاء فلن يجد الطريق الذي يتجه فيه اتجاها صحيحا . . عن طريق هذه الاحتفالات وفي جو من الموسيقى الريفية التي تشتهر بها العاصمة ناشفيل يتم هذا اللقاء المثمر البناء بين الماضي والمستقبل . . فهي دعوة لأبناء وبنات تينيسي للعودة إلى البيت ـ بيت العائلة الكبير ـ إلى الوطن .

ويرأس هذه الاحتفالات فخريا واحد من أبناء تينيسي وهو الكس هالي بالاشتراك مع ميني بيرل . ويقول الكس هالي :

« إن هذا الاحتفال يعتبر أروع إنجازات ولاية تينيسي . . إن هذا الاحتفال في كل ركن وفي كل مدينة ليس فقط مجرد تحدى للبحث عن جذورنا ، بل إنه أهم وأخطر مشاريعنا الحضارية . . إن هذا الاحتفال فرصة تتلاقى فيها أيدينا لنتعاون جميعا على أن تكون بلادنا في أفضل صورة . . وعلينا أن نعيش هذه اللحظات ونشعر بجو هذا البيت الكبير الذي يضمنا جميعا في عائلة واحدة ■

البهجورى .. فى المشربية

نظّمت قاعة « مشربية » معرضاً للفنان « جورج البهجورى »المقيم بباريس منذ عشر سنوات تقريباً ، فى مجال : التصوير ، والرسم ، والجرافيك . جاء المعرض مفاجأة لجمهور الفن ، فقد ظن أن انقطاع الفنان عن المشاركة المباشرة فى الحركة التشكيلية المصرية كان بسبب اندماجه فى « النموذج الغربى » حياة ، وفناً ، وإذا بالمعرض يصحح هذا التصوير الخاطىء ، كا شفاً عن التزام الفنان بنفس منابع إلهامه القديمة ، أعنى الواقع والموروث المصرى ، فرعونياً ، وقبطياً ، مُؤدّى بـاختيارات تقنية تعكس استيعاباً لانجازات الفن المعاصر الأوزى .

يضم المعرض ثلاثة موضوعات رئيسية : وجوه مستلهمة من وجوه الفيوم المعروفة ، والموضوع الثانى يدور حول مجازر « صابرا وشاتيلا » ، وكما التزم « البهجورى » بمنابع إلهامه ، التزم أيضاً بالاسلوب التعبيرى ، وربما كان هذا الاسلوب هو أقرب الأساليب لفن الكاريكاتير ، وإن كان يحاول الفصل بين عالم الرسم الكاريكاتورى وعالم اللوحة الدرامية ، المستقلة ، غير أن التأثير والتأثر المتبادل بين المجالين يصعب تجنبه ، وربما كان من حسنات رسومه الصحفية مرونة التحوير للشخصيات المرسومة ، وانصراف عن الصرامة الهندسية ، والحسابات الرياضية ، والتلقائية فى التعبير . . التى تجعل من المنتج الفنى مفاجأة ، ليس للمشاهد فقط ، بل للفنان أيضاً .



من الملامح اللافتة للنظر ، والمميزة لهذا المعرض ، هو « التحفظ » مع الثرثرة التشكيلية ، فقد خفّض من تعداد سكان الحارات التى كان يُعنى بها من قبل فى لوحاته ، واكتفى بالقليل من المنشدين الشعبيين ، وفى بعض اللوحات نشاهد موسيقياً واحداً ، بل قنع أحيانا بمقطع من الوجه يفرده على كل مسطح اللوحه ! ، وبدلاً من التقريرية الوصفية ، التى كانت ، أقام نظاماً للدرجات الضوئية يحقق بها نفس الغرض ، وببلاغة مستفيداً من الأسلوب التكعيبى ، الذى يعطى للأشكال حيوية ، وصلابة ، ويعفيها من الالتزام بالتجسيم عن طريق « المنظور الثابت » ، لهذا كانت الإضاءة المباغتة التى اصطنعها « البهجورى » أشبه بالموسيقى النحاسية ، فى صخبها ، وعفويتها ، وزحامها !

نشاهد فى وجوهه « الفيومية » سكوناً ، ودهشة باطنة ، على عكس ما تطالعنا به وجوه الموسيقيين . . حيث تظهر مهارة رسام الكاريكاتير فى تحريف الوجوه ، لاكتشاف ممكناتها التعبيرية ، ولأن تلك الوجوه لم تُقتلع من جدار أثرى ، أو أيقونة ، بل استُلهمت من وجوه موسيقيين فقراء ، يكسبون عيشهم من سكان الحارات ، فقد خلع على تلك الوجوه تعبيرات حية ، دالة على إطار اجتماعى ، وطبقى واضح ، وعلى الرغم من بعض الدرجات اللونية فاقعة مفاجئة ، إلا أن الغالب هو « الزهد » فى الاستعراضات اللونية الصدّاحة ، وترجيح اللون البنى والأسود فى معظم اللوحات ، سواء منها ما كان بالأصباغ ، المائية ، أو الزيتية ، وعلى الرغم من الوجوم الحزين الذى يشيع فى وجوهه ، إلاّ أن روح الدعابة لم تنقطع عن التسلل إلى اللوحات ، ومن أطراف الأمثلة على ذلك ، لوحة« الجيوكنده » ، غير أنه لايسير فى ركاب الفنانين الغربيين الذين مارسوا السخرية على اللوحة الشهيرة ، فهو لايسخر ولكنه يداعب ، فلا تملك نفسك عند النظر إليها من الابتسام المتعاطف !

. . . أما لوحاته المرسومة بالحبر الصينى فأزعم أنها أكثر لوحات المعرض بلاغة ، وبراعة فى الأداء ، ومن أفضل أعماله المرسومة لوحات « صابرا وشاتيلا » . لاحظت فى رسومه ملمحاً تصميمياًجديداً بالنسبة له ، يظهر فى شكل خط أسود ينتشر فى منحنيات ثعبانية ، يربط به كل عناصر التصميم ، ويخلق به إيقاعاً بصرياً ، وبعداً تعبيرياً .

إن هذا المعرض يستحق المشاهدة ، والتأمل ، والحوار لما يطرحه من قضايا هامة ، أملاً فى تحريك الركود ! □

محمود بقشيش



إيزيس فى افتتاح القومى

فى مظاهرة حكومية كبيرة افتتح الرئيس حسنى مبارك المسرح القومى بعد التجديدات والإصلاحات التى استغرقت عدة سنوات وتكلفت عدة ملايين . والنتيجة ؟ بهرجة خارجية تخفى قدراً كبيراً من «الطسلقة» يلمسها الزائر فى الأبواب التى تقاوم الفتح والإغلاق بعنف ، ودورات المياه التى بدأت تتهاوى وهى لم تستخدم بعد ، وفى نظام الصوتيات (Acoustics) البدائى الردىء الذى لا يسمح للمتفرج فى آخر صالة العرض الصغيرة (التى تقلصت بمقدار عدة صفوف) بأن يسمع ما يدور على خشبة المسرح ، وفى مناحى أخرى كثيرة حاولوا إخفاءها تحت طبقات من السجاد السميك السوقى اللون ، الذى لا يخدم غرضا اللهم سوى «كعبلة» المتفرج وهو يخطو فى الظلام أو «كتم» الصوت زيادة فى الحيطة حتى لا تصل الكلمات إلى المتفرج «الغلبان» الذى لم يستطع أن يدفع أكثر من ثلاثة جنيهات كاملة ليدخل المسرح ـ وكنا نتصور أن جزءاً من الملايين سينفق فى إدخال نظام صوتيات متحضر لهذا المسرح العريق .

وكانت مسرحية الافتتاح هى إيزيس الحكيم التى حولها كرم مطاوع إلى أوبريت ذكرتنا أحيانا بالاستعراضات الغنائية التى كان المرحوم فريد الأطرش يختم بها أفلامه ويطلق عليها مجازا اسم «أوبريتات» ـ وخاصة أوبريت «بساط الريح» الشهير الذى يتنقل فيه بفرقته من الراقصين بين البلاد العربية ، وفى أحيان أخرى استحضرت أشعار صلاح جاهين العامية ، وموسيقى وإيقاعات هانى شنودة ، وأداء سهير المرشدى الغنائى ـ إذا جاز لنا أن نطلق عليه هذا التوصيف ـ اسكتشات سعاد حسنى فى المسلسل التلفزيونى «هو وهى» . ولا ندرى لماذا تصر ممثلة قديرة مثل سهير المرشدى على الغناء دون دراسة «سولفيج» .

وقد حاول كرم مطاوع فى التحامه مع نص الحكيم الذى يطرح أساسا قضية الحكم من خلال عدد من الصراعات المتشابكة (بين المثالية والواقعية ، بين رجل العلم ورجل السياسة ، وبين الغاية والوسيلة) ـ حاول كرم مطاوع أن يضفى على النص رؤيته الخاصة فى معنى ودلالة أسطورة إيزيس ـ كما صاغها المؤرخ الإغريقى بلوتارخوس الذى اعتمد عليه توفيق الحكيم (حيث إن النصوص المصرية التى وصلتنا لا تذكر شيئا عن قصة التابوت الذى حملته مياه النهر والبحر وبداخله أوزوريس حتى وصل إلى الشام) ـ فجاء العرض تأكيدا لضرورة الوحدة العربية .

إن الرسالة التى يحملها عرض كرم مطاوع تقول بأن الإنتماء العربى هو الضمان الوحيد لاستمرار القيم الأساسية التى تشكل الأصالة فى الوجدان المصرى ـ أى قيم العمل والعلم والخير التى يجسدها أوزوريس فى المسرحية والأسطورة معا . فعندما يتهدد الفساد السياسى ، متمثلا فى الأخ (تيفون) (وهو الاسم الذى أطلقه بلوتارخوس الإغريقى على (ست المصرى) ـ عندما يتهدد الفساد السياسى هذه القيم فإن الوجدان العربى (متمثلا فى ملك ببلوس) يحتضن هذه القيم ، وينصرها ، ويضمن لها البقاء .

ولإبراز هذه الرؤية أضاف كرم مطاوع قصة التجاء حورس إلى مملكة ببلوس ـ رمز العالم العربى فى المسرحية ـ وزواجه من نورا ابنة هذه المملكة . فمملكة ببلوس تحفظ أوزوريس لمصر فى البداية ، ثم تنتصر لابنه حورس وتعيده إلى عرش مصر فى النهاية .

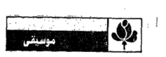
كذلك حاول كرم مطاوع ربط نص الحكيم (١٩٣٠) بالواقع العربى المعاصر بحيث تحمل رؤيته تعليقا غير مباشر على علاقة مصر بالعالم العربى الآن ، وبعد كامب ديفيد ، وذلك عن طريق اقحام اللغة العامية المصرية والشامية فى أشعار صلاح جاهين على نص الحكيم . ولكن خلط العامية ـ التى بالغ صلاح جاهين فى عاميتها ـ بفصحى الحكيم نتج عنه فى مواطن كثيرة نوع من المفارقة التى تثير الضحك والسخرية أكثر من أى شىء آخر ـ كما يحدث على سبيل المثال فى مشهد «الندب» و «التعديد» الذى ترفع فيه إيزيس عقيرتها مغنية :

م المنحسر للمنحسر
قتلوا الراجل السكر !!

ولكن هذه قضية سيتعرض لها الكثيرون ممن سيكتبون عن هذا العرض بالتفصيل على صفحات هذه المجلة .

وأخيرا نرجو أن نلفت نظر الاستاذ كرم مطاوع إلى أن اللغة المصرية القديمة لم تكن تكتب الحروف المتحركة ، ولهذا فمن المستحيل أن يجزم أحد بالنطق الصحيح لأى اسم مصرى قديم . إن كلمة (أوزيريس) التى يصر على أنها النطق الصحيح للفظة (أوزوريس) الشائعة هى فى حقيقة الأمر النطق الإغريقى لهذا الاسم . ولعل (أوزوريس) أقرب لروح اللغة المصرية من (أوزيريس) التى يصر عليها الأستاذ كرم حيث أن هناك اسم شائع فى الريف المصرى هو «أوسة» الذى يرجح الدكتور عبد العزيز صالح عميد كلية الآثار سابقا أنه تحريف للفظة أوزوريس أو أوزير ■

د. نهاد صليحه



أوبرا لابوهيم

بوتشينى (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤) . . من المؤلفين الموسيقيين الإيطاليين الذين يتمتعون بشعبية كبيرة فى العالم . . وفى مصر أيضا . موسيقاه تمنح الإنسان نوعا غريبا من الإنفعال والراحة النفسية . . من الصعب التخلص من تأثيرها حتى بعد الإنتهاء من الاستماع إليها . ومهارته فى صياغة موسيقاه المسرحية يندر أن يصل إليها مؤلف موسيقى مسرحى آخر . فى لحظة تجد هذا النسيج الموسيقى رقيقاً شفافا ناعما يقطر عذوبة وحنانا وعاطفة . . وفى لحظة أخرى يتحول هذا النسيج إلى وحش كاسر يدغدغ الأعصاب ويهز الوجدان بكل قسوة وعنف . وجمهوره الكبير فى العالم لا يمل الاستماع إلى أعماله الخالدة . كلما استمع اليها زادت رغبته فيها وحبه لها .

بدأت شهرة بوتشينى عندما كتب أوبرا (مانون ليسكوت) واتسعت شهرته بعد ذلك بفضل ما كتبه للمسرح الغنائى من أعمال خالدة مثل : (مدام بترفلاى) ، (توسكا) ، (لا بو هيم) ، (فتاة الغرب الذهبى) ، و(توراندوت) ، هذا الإنتاج وحده كفيل بأن يتوجه على عرش الأوبرا بصرف النظر عن أعماله المسرحية الأخرى .

وبوتشينى بحكم أنه فنان إيطالى لديه ثراء اللحن . ألحانه حلوة عذبة ومؤثرة . . يسهل ترديدها لما فيها من شحنة إنسانية صادقة . . إنه فنان يتمتع بالذوق الرفيع ، لديه الإحساس الكامل بمتطلبات المسرح ، وأعماله تفصح عن سلامة ذوقه . وقد عبر أحد النقاد عن ذلك بقوله : إن موسيقاه هى خلاصة الموسيقا النفسية الفاخرة .

لقد اختارت فرقة أوبرا القاهرة من أعمال بوتشينى أوبرا لا بوهيم لتقدمها على مسرح الجمهورية بالقاهرة لمدة ٥ ليال ، وعلى مسرح سيد درويش بالاسكندرية . ولقد سبق أن قدمت نفس الفرقة ، هذه الأوبرا ، على مسرح دار الأوبرا فى عام ١٩٧٠ . . وقام ببطولتها نفس الأشخاص تقريبا .

إن أوبرا لا بوهيم كانت السبب فى الخلاف الحاد بين (بوتشينى) وبين أعز أصدقائه المؤلف الموسيقى

المعروف (ليونكافالو) . . وظل هذا الخلاف قائما مدى الحياة ! كانا فى جلسة هادئة بمقهى بمدينة ميلانو . قال بوتشينى لزميله أنه عثر على قصة جميلة مقتبسة عن قصة البوهيمية (لمورجر) . وانتفض (ليونكافالو) فى مقعده وقال له أنها عرضت عليه ولم يستسيغها — وعندما علم أن بوتشينى سيكتب لها الموسيقا ، أصر على أنه الذى سيكتب لها الموسيقا . فأجاب بوتشينى بأنه ليس هناك ما يمنع أن يكتب كل منهما أوبرا باسم لا بوهيم . وظهرت صحف الصباح تحمل نبأ بدء ليونكافالو العمل فى أوبرا لا بوهيم . فأسرع بوتشينى لينشر فى صحف المساء أنه بدأ أيضا كتابة الموسيقا لهذا العمل . وبدأت المنافسة التى آثارت حماس الجماهير . . وكانت منافسة شريفة بين عملاقين .

وظهرت أوبرا بوتشينى قبل ظهور أوبرا ليونكافالو . ورغم أن الأوبرا الثانية تعتبر من الأعمال الجيدة فإنها لم تلق النجاح المنشود . والذكرى الوحيدة الباقية منها الآن هى أن المغنى التينور المشهور (كاروزو) هو الذى قام بدور البطولة فى الأوبرا . أما أوبرا لابوهيم التى كتبها بوتشينى فقد استقبلها الجمهور بحماس كبير . ويكفى القول أن الستار فتح بعد انتهاء الأوبرا ١٥ مرة ليحيى بوتشينى الجمهور الملتهب حماسا . واضطرت إدارة الأوبرا أن تعيد عرض الأوبرا — رغم أنها جديدة — ٢٤ مرة فى نفس الموسم ، تحت قيادة المايسترو الشاب — ٢٨ عاما — (توسكانينى) الذى أصبح فيما بعد من أشهر قادة الأوركسترا فى العالم .

وقصة لابوهيم تتلخص فى الآتى : أربعة من الفنانين البوهيميين . . رودلف الشاعر (حسن كامى) ، مارتشيللو الرسام (رضا الشناوى) ، كولين الفيلسوف (رضا الوكيل) ، وشونار الموسيقى (يوسف صباغ) . . يعيش الأربعة فى حجرة واحدة باردة متواضعة فوق سطح عمارة . ثلاثة منهم تركوا الحجرة وبقى الشاعر رودلف بمفرده لينجز بعض الأعمال . وسمع طرقا على الباب . إنها ميمى (رتيبة الحفنى) التى تعيش فى نفس المنزل . جاءت تطلب عودا من الثقاب لتضىء شمعتها — وتعارفا الإثنان . استيقظت فيهما نشوة الحب . ثم اصطحب رودلف ميمى معه ليلحق بأصدقائه فى مقهى موماس لقضاء سهرة عيد الميلاد . . وفى المقهى تدخل موزيتا (ريجينا يوسف) الفتاة الباريسية اللعوب متأبطة ذراع صديق كهل عجوز (سعيد الألفى) . وتفاجأ فى المقهى بوجود صديقها القديم مارتشيللو الرسام . فتترك العجوز وتعود الى حبيبها القديم . وتشاء الظروف أن يصر الشاعر على ترك حبيبته ميمى . وتطلب ميمى أن تودعه الوداع الأخير . ويهاجمها مرضى الصدر . ويزداد عليها وطأته . وتطلب من موزيتا أن تصحبها الى حجرة رودلف الذى عرفت فيها الحب لأول مرة . وهناك ترقد على السرير وتستعيد ذكرياتها الحلوة مع رودلف ويقسمان على ألا ينفصلا أبدا . وفجأة تموت ميمى وينتهى كل شىء .

إن الظروف التى أحاطت بهذا العمل الغنائى المسرحى الكبير ، على مسرح الجمهورية ، لم تكن ظروفا حسنة بأى حال من الأحوال . وليس من الطبيعى فى كل هذه الظروف أن نتصيد الأخطاء الفنية أو نحاسب هؤلاء الفنانين على هفوات فنية حدثت . والطبيعى أن نقدر تلك الظروف ، وأن نشجع على الاستمرار .

إن مسرح الجمهورية ، بخشبة المسرح الضيقة ، وحفرة الأوركسترا (المزنوقة) . . لا يصلح لمثل هذه العروض الضخمة التى تحتاج إلى مساحات كبيرة . . فى الفصل الثانى من الأوبرا حيث تدور الأحداث ليلة عيد الميلاد بمقهى موماس لم يستطع المخرج أمين فكرى أن يحرك المجاميع الكبيرة لضيق خشبة المسرح . كذلك فإن بعض أعضاء أوركسترا القاهرة السيمفونى (٣ باص ، وهارب) اضطروا الى الجلوس بالصالة بينما باقى أعضاء الأوركسترا يجلسون فى الحفرة ، الأمر الذى كان له أكبر الأثر فى الهبوط بمستوى صوت الأوركسترا .

وفرقة أوبرا القاهرة ، فرقة لا وجود لها . . إنها مجموعة من سوليست الغناء (سيدات ورجال) بعضهم يعمل فى قطاع الموسيقا ، والبعض فى الكونسرفتوار ، والبعض الآخر فى أعمال أخرى . وهذه المجموعة الصغيرة التى لا يزيد عددها عن عشرة أشخاص يكافحون منذ اكثر من عشرين عاما لتجمعهم فرقة واحدة تشرف عليها الدولة . . وحتى الآن — رغم تقدم أعمارهم — لم يحققوا هذا الحلم الكبير ، والنتيجة لا تدريب ولا ممارسة ولا خبرة ولا معايشة فنية . أنهم أبطال مجهولون . ما زالوا يصرون ويعيشون فى هذا الأمل البعيد . . تكوين فرقة مصرية للأوبرا !!!

لقد شاهدت هذه الأوبرا منذ ١٥ عاما وبنفس المغنين تقريبا . ولم تتح لى الفرصة لمشاهدة العروض الخمسة لأوبرا لابوهيم المعروضة حاليا . حيث تتناوب كل من نبيلة عريان ، وأميرة كامل ، ورتيبة الحفنى ، القيام بدور ميمى . والعرض الذى شاهدته كانت بطولته لرتيبة الحفنى . وللأسف لم أشاهد عروض كل من نبيلة عريان وأميرة كامل . . وهما من العناصر الغنائية الجيدة .

وميمى (رتيبة الحفنى) التى شاهدتها . . كانت مقنعة إلى أبعد الحدود . . جمال الصوت والثقة فى النفس والتعبير الصادق والمستوى الجيد فى الأداء الدرامى . . كانت عناصر نجاح الفنانة رتيبة . . عاشت دور ميمى بكل مشاعرها وأحاسيسها واعطتنا كل ما عندها بصدق وتعبير وفهم وانفعال بالمواقف المختلفة وخاصة فى الفصلين الأول والثالث . . بما لديها من حضور مسرحى كبير .

وقد قام بدور رودلف الشاعر المغنى التينور (حسن كامى) ما زال صوته قويا وجيلا . غير أن ارتباطه الكبير بقائد الأوركسترا (يوسف السيسى) ليأخذ منه اشارات الدخول ، أضاع منه التعبير الدرامى لهذه الشخصية الرئيسية فى الأوبرا . والفرق كبير بين أن يغنى السوليست فى حفل غنائى (ريسيتال) وبين أن يغنى على المسرح فى مسرحية غنائية .

وينطبق هذا على المغنى (يوسف صباغ) الذى قام بدور شونار الموسيقى . ورغم أنه يعتبر من أقدم السوليست عندنا ، ما زال مرتبطا وهو على المسرح بإشارات قائد الأوركسترا ، الأمر الذى يفقد المغنى التعبير الصادق على المسرح .

ويبدو لى أن (ريجينا يوسف) التى قامت بدور موزيتا الفتاة الباريسية اللعوب لم تكن فى أحسن حالاتها . المفروض أن هذه الشخصية تضفى على المكان البهجة والسرور والمرح بأغنيتها المشهورة التى تؤديها فى الفصل الثانى . . وهى من أجمل ما كتب بوتشينى فى هذه الأوبرا . وما شاهدناه كان العكس تماما .

ورضا الشناوى الذى قام بدور الرسام مارتشيللو كان من النجوم اللامعة . إنه صاحب صوت قوى معبر ولديه الاستعداد الفنى ليكون نجما لامعا . ولقد سمعت أنه يعيش فى النمسا حاليا ويعمل بدور الأوبرا هناك . إنه طاقة فنية جديرة بالتقدير .

ورضا الوكيل الذى قام بدور كولين الفيلسوف من الجيل الجديد الذى يرجى له مستقبلا فى هذا المجال . أدى دوره بفهم ناضج ومستوى جيد فى التعبير .

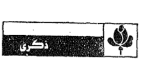
ولقد حاول المخرج أمين فكرى أن يقلل من الاصطناع التقليدى فى الأوبرا بتنشيط الحركة المسرحية الذى أفاد العرض المسرحى كثيرا . وبساطة تصميم حسن درويش للديكور أضفت على الأحداث المناخ الذى تدور فيه الأحداث .

والواضح أن (الدومايناتو) استاذ الكورال والسوليست ، بذل جهداكبيرا فى إعداد الفنانين لهذا العرض . أما قائد الأوركسترا (يوسف السيسى) فقد نجح فى تحقيق الانسجام والتوازن فى عرض الأوبرا الى حد كبير . لقد أبرز خلال

تدفق الإيقاع العام للأوبرا اللمعان الأوركسترالى والألوان العاطفية المتباينة .

لقد كان عرضا طيبا . بذل فيه كل فنان جهدا طيبا . . حتى فى الأدوار الثانوية مثل دور بنوا صاحب المنزل (جرجوار بارطميان) ودور التشيندورو العجوز الثرى (سعيد الألفى) . والنتيجة عمل جيد فى ظل ظروف إدارية وفنية سيئة للغاية ■

جلال فؤاد


ذكرى

هاملت يستيقظ متأخراً

فى إطار الاحتفال بذكرى عميد المسرح المصرى زكى طليمات قدم طلبة وطالبات المعهد العالى للفنون المسرحية مسرحية هاملت يستيقظ متأخراً للكاتب السورى ممدوح عدوان .

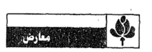
والمسرحية تستغل البعد السياسى الواضح فى مسرحية هاملت لوليام شكسبير لتقدم تعليقا على الأوضاع السياسية فى العالم العربى فتصور هاملت فى صراعه مع الفساد السياسى والاجتماعى فى الداخل (والذى يمثله القصر) من ناحية ، ومع القوى الخارجية المعادية (التى يمثلها فورتينبراس أو اسرائيل) من ناحية أخرى .

وقد برز فى هذا العرض هشام جمعة كمخرج واعد يتمتع بحس تشكيلى كبير تجلى فى الديكور الذى صممه وفى الحركة المسرحية ، وإن عابه الإسراف فى البهرجة الضوئية بعض الشىء . ومما يحمد له أنه استعان بالطاقة الغنائية الممتازة لعزة بلبع التى شاركت لأول مرة فى نشاط هذا المعهد من الخارج . وسوف تستمر العروض المسرحية فى هذه المناسبة لمدة اسبوع لتصل المتفرج المصرى بإبداعات المؤلفين العرب .


فنون

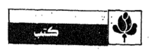
معرض للخط العربى

● من إنتاج الدارسين فى دورة الخط العربى ، تقيم مديرية الثقافة الجماهيرية بالقاهرة معرضاً لفنون الخط العربى ، يشترك فيه الفنانون : ناهد شاكر ، محمد مهيب ، قدرية إبراهيم ، سهير حمزة ، محمد إسماعيل ، يستمر المعرض حتى ١٨ - ١ - ٨٦ بقصر ثقافة قصر النيل .


معارض

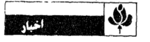
فن تشكيلى من وحى البيئة

● من وحى البيئة فى واحة سيوة بالوادى الجديد ومرسى مطروح ، تقيم إدارة الفنون التشكيلية بالثقافة الجماهيرية أسبوعاً لفنانى مصر التشكيليين بالساحل الشمالى ، وسوف يُقام أسبوع مشابه فى رشيد والمناطق المحيطة بها .


كتب

العشش القديمة

● « العشش القديمة » الديوان الثانى لشاعر العامية محمد كشيك ، كتب المقدمة له الشاعر الراحل فؤاد حداد ، الديوان الأول للشاعر صدر عام ١٩٧٣ وهو « أغنية لمصر » ، وله الديوان الثالث تحت الطبع « زغزغات » .


اخبار

الزار فى مؤتمر دولى

● نال المخرج المسرحى « عادل العليمى » بدراسته حول الزار ، شهادة دولية من المؤتمر الدولى الأول للتداخل الحضارى بين العالم العربى وأوربا فى العصر الحديث ، الذى عقد فى جامعة « دوبر فنيسك » اليوغسلافية ، جاء فوزه بالشهادة بعد أن أحدثت الدراسة اهتماماً بين الوفود الأجنبية المشاركة فى المؤتمر . والجدير بالذكر أن « عادل العليمى » سبق له وأن أخرج عرضاً مسرحياً عن ظاهرة الزار على خشبة مسرح السامر .

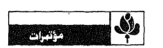
نشاط دمياط المسرحى

● فى مديرية ثقافة دمياط ، نشطت الفرق المسرحية هذا الشهر ، ففى مدينة فارسكور ، تعرض فرقتها المسرحية من تأليف سعد الدين وهبة وإخراج رضا حسنى مسرحية « الأستاذ » ، وفى مدينة دمياط ، تعرض فرقتها من تأليف على سالم وإخراج حلمى سراج مسرحية « الكلاب وصلت المطار » أما مسرحية « زيارة عزرائيل » التى كتبها أبو العلا السلامونى فيخرجها فوزى إبراهيم عبد الحميد لفرقة كفر سعد المسرحية .

الملاحظ فى هذه العروض . . . أن عرضين منها لاثنين من أبناء دمياط هما على سالم والسلامونى . . . !!

دراسات حرة عن المسرح بقصر الريحانى

● ينظم قصر ثقافة الريحانى فصلاً للدراسات المسرحية ، تستمر الدراسة لمدة ستة أشهر ، ويتضمن منهج الدراسة ، نظريات الإخراج المسرحى ومدارسه ، والمسرح الشعبى من الناحية التجريبية ، والتجارب المعاصرة فى المسرح ، يحاضر فى هذه الدراسات عدد من الفنانين والمختصين مثل الفنان سعد أردش ، والفنان عبد الرحمن الشافعى والفنان محمد عبد العزيز ، والأساتذة ، عمر توفيق ، سيد عواد وتمتد الدراسات الحرة فى كثير من قصور الثقافة إلى موضوعات أخرى هامة ، فهناك شعبة للغة العربية وآدابها ، وشعبة للفكر الإسلامى وقضاياه ، وشعبة لتاريخ مصر وحضارتها .


مؤتمرات

المؤتمر الثانى لأدباء الأقاليم

● فى منتصف شهر فبراير القادم ، تستضيف محافظة الإسماعيلية المؤتمر الثانى لأدباء الأقاليم ، وكان أدباء الأقاليم قد أقاموا مؤتمرهم الأول فى محافظة المنيا فى فبراير ١٩٨٤ م ، وتنفيذاً لتوصيات هذا المؤتمر ، صدر أخيراً كتاب لشعراء العامية فى الأقاليم كتب مقدمته الشاعر الراحل فؤاد حداد ، وسوف يصدر قريباً كتاب لقصاصى الأقاليم ، كتب له مقدمته د. عبد الحميد إبراهيم .

من أشعار بيرم التونسى — الحشيش

مِنْ غيْـر مبالَغْـه بتحْـرق مْصـر ، طن حشيش
بين يوم وليلْه
بنص مليون جنيْـه ، دول يشتـروا تفتيش
بسائر قبيلْه
ويْبنوا مْصَنْع مَطْمَطْم ، من إيراداته تعيش
أَ عيلْه
والنْص مليوْن يروْح تهريْب قصائد تهريْب
لكى يا جاره

● الصديق محمد أحمد الدسوقى ، مديرية الزراعة . . كفر الشيخ ، هو صاحب رسالتنا الأولى فى بريدنا هذا الأسبوع ، وفى رسالته يعود بنا الصديق إلى مناقشة القضية التى أثارتها الصديقة فوقية السعيد فايد فى عددنا الثامن والعشرين . . . هل تذكرون ؟ إنها القضية التى تحفظت فيها الصديقة على نشرنا لقصص كتبها شباب ولجأوا خلالها إلى الإيحاء الجنسى ، ثم قمنا فى أعداد تالية بنشر ما جاء إلينا من ردود الأصدقاء ، كان صديقنا خالد محمد صلاح أول المبادرين بالحوار ، أما صديقنا محمد عبد الرازق فكان آخر الأصدقاء الذين أدلوا برأيهم فى هذه القضية فى عددنا السادس والأربعين ، ويبدو أن رسالته هى التى دفعت صديقنا محمد الدسوقى إلى المشاركة فى الحوار تقول رسالة الصديق الدسوقى :

دفعنى الصديق محمد عبد الرازق محمد على إلى أن تظل القضية التى أثارتها الصديقة فوقية قائمة إلى الآن ، والقضية فى حد ذاتها تستحق منا الإدراك الكامل بكل أبعادها ، وقضية كهذه تتوقف على الخبرة الإنسانية للكاتب وظروف بيئته ومجتمعه ، لذا نشكر الصديقة على إثارة هذه القضية ، فأنا لا أتفق مع الصديق محمد عندما يذكر فى رسالته أن الكتاب العالميين لا لوم عليهم إن جنحت كتاباتهم إلى الجنس لأنهم يصورون حياتهم ومجتمعاتهم التى لا يحكمها وازع دينى أو قيمة روحية . . فهل ينسى الصديق محمد عبد الرازق أن هذه المجتمعات قد خرجت للإنسانية فلاسفة وحكماء ساهموا فى الحضارة الإنسانية ؟ وإن كان جوابه بلا فَبِمَّ يفسر ذلك ؟ وأنا لا أرى عيباً أن يلجأ كاتب إلى توظيف الجنس فيما يكتب ، على ألا يكون استخدامه مقحماً على العمل الأدبى ، ثم ماذا لو تصور كاتب قصة مثل قصة سيدنا يوسف عليه السلام ؟

والقاهرة تشكر الصديق محمد أحمد الدسوقى على إستجابته لنداء القاهرة إلى أصدقائها بالحوار ، وتفتح قلبها لتلقى ما سيأتى من الأصدقاء الذين يرغبون مشاركتنا الحوار فى هذه القضية .

● ● ●

● الصديقة آمال ابراهيم ، القاهرة ، هى صاحبة رسالتنا الثانية ، وهى رسالتها الأولى إلينا ، تقول الرسالة [لا أعرف إن كانت رسالتى هذه ستصل أم لا ؟ أنا طالبة بالفرقة الثانية بالمعهد العالى للنقد الفنى ، ولدىّ سؤال أود طرحه عليكم ، وأخجل من طلب شىء فى رسالتى الأولى اليكم . . . أنا لا أمتلك موهبة فى كتابة القصة أو الشعر . . أنا أتذوق هذه الفنون ، ومازلت أتعلم كتابة الأبحاث ونقد الفن سواء فى المسرح أو فى السينما أو الفنون التشكيلية . . . الخ . . . وأنا خريجة كلية الألسن ١٩٨٤م قسم اللغات السلافية شعبة اللغة الروسية ، وكنت أول دفعتى طوال سنوات الجامعة ، وحال سوء الحظ بينى وبين تعيينى كمعيدة ، ولن أبالغ كثيراً إذا قلت لكم بأنى أجيد الترجمة تماماً من اللغة الروسية ، وأتقن اللغة الانجليزية وسؤالى بعد هذا التقديم هو : هل يمكن أن أرسل اليكم قصصاً قصيرة مترجمة من أصولها الروسية ، أم أنه لا يدخل مجال الترجمة غير الحاصلين على درجة الدكتوراه ؟]

وللصديقة آمال نقول : أهلاً بك مترجمة شابة نحن فى أشد الحاجة إليها ، أرسلى من فورك إلينا ما تقومين بترجمته من اللغة الروسية إلى اللغة العربية ، ولك أن تختارى ما يروق لتذوقك وأنت واحدة من دارسى التذوق الفنى ، وإن كانت ثمة عوامل أخرى لا تمت إلى الحظ بصلة من قريب أو بعيد ، حالت بينك وبين حصولك على فرصتك وحقك فى التعيين كمعيدة ، فنحن لا نعمل بهذه العوامل لأننا نمقتها بل ونقاتلها ، وسنفخر بنشر ما تقومين بترجمته مثلما نفعل مع كل المواهب الجادة ، ولنا رجاء لديك هو أن تصاحب الترجمة صور من الأصول التى ترجمى عنها ، وهو اجراء نطالب به كل الأصدقاء ، لا لشىء سوى أن نتأكد من إتقان الترجمة ، حرصاً منا على مراعاة الدقة فيما ننشره ، وهو عهدنا مع كل ما تقرأينه على صفحاتنا ، فقصيدة «عندما تقسم حبيبتى» للشاعر الكبير وليم شكسبير مثلاً ، جاءتنا من الصديق إدوارد عدلى عبر البريد مصحوبة بصورة من الأصل الإنجليزى ، وقد نشرناها فور التيقن من سلامة الترجمة ، كذلك ننشر قريباً للصديق ألطاف عبد العال ، ما أرسله من ترجمات إلينا ، والقاهرة لا تفعل ذلك تعطفاً أو مناً بل واجب عليها تجاه أصدقاء من حقهم أن ينالوا فرصتهم التى حرموا منها طويلاً ، فهيا أيتها الصديقة إلى ما تريدين عمله وابعثى لنا على وجه السرعة ، ونرجو أن نضم إلى أصدقائنا مترجمة نابهة ، ليتأكد شعورها أن طريق الترجمة يتسع لغير الحاصلين على درجة الدكتوراه . . . مع أمنياتنا بالتوفيق .

● ● ●

● الصديق محمود إسماعيل عبد الفضيل ، شبين القناطر ، القليوبية ، صاحب رسالتنا الثالثة ، برسالته تحية طيبة وقصيدة يطلب فيها الرأى ، وله تحيتنا رداً على تحيته ، أما قصيدته «شرور وأقدار» فعليه أن يراجع علم العروض جيداً ، فالوزن غاب عن القصيدة ، بالإضافة إلى أن موضوع القصيدة قتله الشعراء من كثرة ترديده .

● ● ●

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم

الدين فى مصر

الشعب المصرى شعب متدين هذه حقيقة تاريخية ثابتة ، وعلى مر العصور كان الدين ، وشرائعه ، وطقوسه محور حياة المصريين . . والدين فى مصر القديمة يحتاج بالطبع إلى مزيد من الدراسات ، برغم ما صدر عنه وهو كثير ، ففى عبادة الشمس مثلا وفى القرنين اللذين أعقبا عصر « إخناتون » نجد أن ثقة المتعبد فى عناية إله الشمس بكل المخلوقات حتى صغيرها ، تطورت إلى روح نقية خالصة ، وشعور فياض من الاتصال بالذات الإلهية . .

وتطورت هذه المعتقدات التى كانت ذات علاقة شخصية وثيقة بين العبد وربه فصارت بمرور القرون منهاجا بطيئا متدرجا ، منتشرة إنتشاراً واسعاً بين المصريين ، وكانت النتيجة إنبثاق فجر عصر التعبد الانفرادى والإلهام الباطنى بين الله عامة خلقه ، وذلك يعنى التعبد لاستصلاح النفس والروح وتحليتها بالأخلاق الفاضلة ، عن طريق العبادة والورع والزهد .

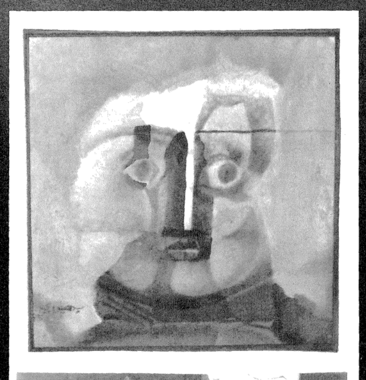
فدعونا نرى بعض الدعاء للإله أتون رع

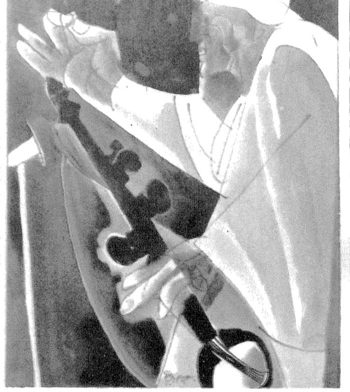
أنت الإله الأحد لا إله غيرك
فأنت نفس رع الذى يشرق فى السماء
و « أتوم » خالق البشر
الذى يسمع دعاء من يدعون
والهادى لجميع الأنام
والذى يمنح النفس ما فى البيضة
والذى يجعل البشر والطيور تعيش
والذى يرزق الفيران بحاجتها فى أحجارها

***

هكذا كان المصريون القدماء ، يتعبدون من أجل صلاح أنفسهم ، وصلاح عالمهم . . وهكذا أيضا يعيش المصريون الآن : الدين محور حياتهم حتى لو ظن كثيرون أن الأمر غير ذلك ، بقى أن نعرف كيف يمكن أن يحمى المصريون المحدثون أنفسهم من الاستخدامات السياسية للدين وهذا هو الأهم .

سليم حسن ، مصر القديمة ، الجزء السادس ، مطبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤٩ ص ٧٠٤ ـ ٧٠٥ .





● من معرض الفنان جورج البهجورى ●



● لوحة للفنان محمد حجى ●